Moderner geist in der deutschen tonkunst

Arthur Seidl

Moderner Geist

deutschen Tonkunst



Moderner Geist . . .

in der

deutschen Tonkunst

Moderner Geist

in der

deutschen Tonkunst

Vier Vorträge

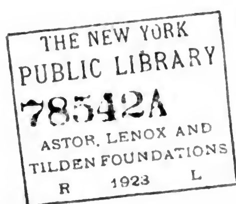
von

Arthur Seidl

„Kritik ist auch eine Kunst,
und nicht die leichteste."
Multatuli

„Harmonie"
Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst
Berlin W., Kronenstraße 68/69.

[1901]


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
78542A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1923 L

Richard Strauß

gewidmet

I.
Was ist modern?

Wir Alle wollen mit der Zeit gehen. Wir Alle, die wir im Leben stehen, lassen es uns auch angelegen sein, unsere Privat-Uhren mit der „mitteleuropäischen“ Zeit immer hübsch in Einklang zu bringen. Und in der That, keine kleine Verwirrung für Handel, Wandel und Verkehr würde im Lande entstehen, wenn wir eines schönen Tages plötzlich unserer sämmtlichen Chronometer wieder beraubt werden sollten. Allein auch nicht in allen Städten kann, wie z. B. in der Hafenstadt Triest, täglich Mittags punkt 12 Uhr, zur Angabe der genauen astronomischen Zeit für die ganze Umgegend, ein Kanonenschuß von der Citadelle herab gelöst werden. Anderseits hat sich schon so Mancher bislang ganz vergeblich bemüht, die Gangart zweier Uhren andauernd in genauer Uebereinstimmung zu erhalten. Menschenwerk ist eben noch niemals die ideale Vollendung gewesen — Mechanismus ist und bleibt nun einmal Mechanismus. Wir wollen noch gar nicht davon reden, wie der Eine oder der Andere allzu lässig sich erweist im täglichen Aufziehen seines Zeitmessers. Aber das reibt und nützt sich ab; allerlei Staub und Rost legt sich mit der Zeit in das Uhrwerk hinein; die Zeiger bleiben gelegentlich einmal in einander verwickelt hängen; die Sprungkraft der Feder befällt eine Altersschwäche; Einiges wohl auch am Gehäuse wird nach und nach schadhaft. Und wenn auch die betreffende Uhr nicht immer gleich stehen bleibt, sie stockt doch hier und da, und bleibt auffällig, für ihren Besitzer empfindlich genug, zurück im Verlaufe der Zeiten. Da gilt es denn mit vorsichtiger Hand nachhelfen, muß kundig ausge-

bessert werden, wenn es wieder „stimmen" und zur Zufriedenheit seinen Gang weiternehmen soll. Und wie die Privat-, so auch die großen Stadt- und Turm-Uhren. . .

Ich glaube, man wird mich bereits verstehen. Von Zeit zu Zeit ergiebt sich, daß Fortschritte im Geistesleben, Erfindungen, Neuerungen in der Technik, Steigerungen der Verkehrsmittel 2c. die Anschauungen weiter entwickelt, damit aber auch die Sitten und Gebräuche einer ganzen Zeit von Grund aus gewandelt, deren „Lebensstyl" sozusagen auf eine neue Basis gestellt haben. Ein bemerkenswertes Stadium beängstigender Unsicherheit, aber auch der Unzufriedenheit beginnt, und besonders giebt es da einen sehr unheimlichen Moment des Ueberganges vom Alten zum Neuen. Auf einmal dringt nämlich die Erkenntnis in immer weitere Kreise, daß man da und dort im Alltagsleben über lauter stiller Bewahrsamkeit und beschaulicher Abgeschiedenheit vom großen Welttreiben draußen, oft sogar auch aus reiner Bequemlichkeit, recht erklecklich in der Zeit zurückgeblieben ist. Keine Uhr will plötzlich mehr mit der von draußen hereindringenden Zeitangabe übereingehen; man läuft ernstlich Gefahr, den Anschluß zu verpassen; man fühlt, es gilt einen offenkundigen Anachronismus zu verhüten, der die Väter und Bürger der Stadt mit den guten Leuten von Schilda in allzu nahe Nachbarschaft bringen könnte. Ein thörichtes Verlangen, ein ganz verfehltes Beginnen wäre es da, die Zeiger der Normal- und Leit-Uhren zur Beruhigung der Gemüter aller Kleinuhren-Inhaber wieder zurückzudrehen. Jene Bewegung, welche zugleich das allgemeine „Schütteln des Kopfes" seinen kritischen Höhepunkt erreichen läßt, muß vielmehr das beherzte Vorrücken der Zeiger an der großen Haupt-Uhr sein. Bis dahin konnte man zwar im offenen Zweifel darüber sein, wie viel die Uhr wirklich geschlagen hat; aber auch ein Jeder für sich durfte noch der Einbildung leben, die richtige Zeit zu haben, obwohl sie, genau besehen, kein Mensch mehr bestimmt wußte. Das ist nach jenem Vorgang nicht mehr gut möglich. Was thut der Spießbürger aber nun? Jetzt beginnt er in offenem Aufruhr und mit schlecht verhehltem Aerger auf den und die öffentlichen Missethäter zu schimpfen, je öfter er selbst anfangs noch in der Zeit sich verspätet: die Stadt-Uhr, der Turm-Wärter und die

Stadthäupter, die diesen angestellt haben, sollen nun auf einmal rein gar nichts mehr taugen. Sei's drum! Der gewollte Zweck ist ja doch glücklich erreicht: die Pfahlbauern sind für einige Zeit wieder einmal in eine etwas lebendigere Gangart versetzt. Und nicht genug damit; es wird zuversichtlich sehr bald auch der Zeitpunkt eintreten, da sich alles nicht wenig gehoben fühlt in dem gemeinsamen stolzen Bewußtsein, dadurch nun wieder zum vollgiltigen „Weltbürger", der seine Zeit kennt und mit ihr auch zu gehen weiß, „avanciert" zu sein. Dann heißt es hochtrabend: „Im Zeitalter der D- und E-Züge, in der Epoche der elektrischen Straßenbahnen, in unseren Tagen des Automobil-Sports, im Zeichen des Telegraphen und des Telephons, nach der Entdeckung der Röntgen-Strahlen 2c. 2c. kann man doch unmöglich mehr in Reisewagen und Postkutschen einhertrotten, Depeschen durch Landboten besorgen, im Style der Stearinlampen nur fortleben!" Ja, ja — die Schwierigkeit ist und bleibt nur immer, die guten Leute erst einmal dahin zu bringen.

Auch zur Zeit wieder befinden wir uns in einem solchen heiklen Uebergangsstadium, einem Stadium der peinlichen Schwebe zwischen Alt und Neu, Bewährt und Modern, gesteigert bis zum Gefühl der Seekrankheit. Wenn ich da nun an so manchem, sonst nicht eben zu den (künstlerischen und kulturellen) „Nachzüglern" zählenden Platze allerlei befremdliche Rückstands-Erscheinungen wahrnehme, wenn ich — öfter, als mir gerade lieb ist — dabei bemerken muß, wie anderweitig längst vollauf gewürdigte, bedeutsame Schöpfungen der jungen Kunst da und dort noch einem recht unzweideutigen Achselzucken begegnen, wofern sie dazulande überhaupt schon bekannt geworden sind, — dann sage ich mir: es muß, ungeachtet der auch hierorts maßgebenden „mitteleuropäischen Weltzeit", doch wohl am Uhrwerk oder gar in der Zeitbestimmung nach astronomischer Konstellation etwas nicht ganz in Ordnung sein. Wollen also doch mal nachsehen, was sich hier vielleicht thun läßt! Denn, bin ich auch nicht gelernter Astronom — zum ehrlichen Türmer-Gewerbe und allenfalls selbst zum wohllöblichen Uhrmacher-Handwerk wird's gerade noch bei mir zulangen. Sogar zum „Astrologen" glaube ich hin und wieder das Zeug in mir zu verspüren. Wir können's daraufhin schon einmal miteinander versuchen!

Um uns jedoch von Anfang an auch gut zusammen verständigen zu können, bitte ich den Leser, mir noch zwei Vorausschickungen grundsätzlicher Natur an dieser Stelle zu erlauben. Vor allem möchte ich ihn gleich von vornherein darüber beruhigt wissen, daß er bei mir keiner rein technischen Fachkrittelei ausgesetzt sein soll. Bei einem Thema, wie dem vorliegenden, muß ja der Nachdruck unwillkürlich auf den „Geist“ fallen. Nicht als musikwissenschaftlicher Spezialist oder trocken lediglich registrierender Theoretiker möchte ich also zu ihm reden*), vielmehr mit lebendig-persönlicher Anschauung von den Dingen, in einer weitherzig umsichtigen Ueberschau über das gesamte Kunstgebiet wünsche ich der mir selbst gestellten Aufgabe hier beizukommen — „Kunst“ gedacht als eine unteilbare Einheit, als Ausfluß einer einigen Kulturbewegung. Ich citire hier zum besseren Verständnis dessen, was ich meine, ein gutes Wort Otto Ernst's („Offenes Visier“): „Das ist der Zweck der Kunst, der Inbegriff aller hohen Geistesgüter zu sein, welche die Menschheit errungen hat, und vermöge des weiterstrebenden Künstler-Ingeniums hinzuweisen auf das, was an erstrebenswerten Gütern noch in der blauen Ferne der Hoffnung liegt. Die Kunst hat den Zweck, den Weisen das Weiseste, den Guten das Beste, den Schönen (d. h. den Schönen im Geiste) das Schönste zu sein, indem sie als Pfadfinderin dem ganzen menschlichen Kultur-Streben mit den flüchtigen Sohlen der genialen Vision voraufeilt und das bessere Reale der Zukunft vorahnend bildet.“ Als lauschender und beobachtender Kultur-Psycholog also wende ich mich an ein, beim Leser gewiß vorauszusetzendes, regeres Interesse, um die Sonderfragen, die mir dabei am Herzen liegen, aus allgemeineren Gesichtspunkten vor ihm zu erörtern. — Und auch in einem zweiten Punkte möchte ich um alles nicht mißverstanden sein: über modernen Geist wollte ich gern auch in modernem Geiste, über modernes Wesen auch in moderner Form mich mit meinem Leser unterhalten. D. h. mit anderen Worten, man erwarte von mir nicht große

*) das hat für die Zeit von 1850—1900 überdies Dr. Heinrich Rietsch, mit der Monographie: „Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel), bemerkenswert vortrefflich soeben besorgt.

„systematische“ Entwicklungen einiger der Hauptfragen — was mich ja auch über den gesteckten Rahmen weit hinausführen müßte; und noch viel weniger fordere man einen abgeschlossenen Gedankenbau über die anzuschneidende Materie, zu dem jetzt weder Ort noch Zeit gegeben scheint, da allüberall ein Neues entsteht, „man weiß nicht, was noch werden mag“. Sondern der geneigte Leser gestatte mir lieber, mit gelegentlichen, mehr zufälligen, aber wie mich dünkt markanten, Momentaufnahmen hübsch bescheidentlich ihm aufzuwarten — Augenblicksbildern, Stimmungen, Skizzen und Studien, oder noch besser: „Impressionen“ nur, bei denen bald hierhin bald dorthin die gewünschten „Schlaglichter und Schlagschatten“ fallen mögen. Den letzten Reim freilich muß sich ein Jeder selbst darauf machen. Ich hege aber auch nicht das geringste Bedenken, daß sich das Alles nicht schließlich sehr wohl zu einem Ganzen noch abrunden werde für denjenigen, der — eigenes Urteil dazu mitbringend — die hier angeregten Gedanken noch beliebig bei sich weiter ausdenken wird. —

So, und nun werden meine Leser also, nach diesem erbaulichen Präludium, von mir mit Recht erwarten, daß ich jenen verflixten Begriff des „M o d e r n e n“ hier gleich entwickeln und ihnen einmal genauer zu fassen trachten soll, was doch alle Welt im Munde führt und was sich so hartnäckig dem Erhaschen, geschweige denn einem Konstruieren, entziehen will? Wenn man sich da aber nur nicht am Ende gewaltig in mir verrechnet hat! Denn eigentlich könnte ich wohl sagen: „Es fällt mir ja gar nicht ein und ich d e n k e nicht daran. Oder sollte ich nicht hübsch bleiben lassen, etwas bereits greifen und bestimmen zu wollen, was heute noch das Fließende, Gegenwärtig-Werdende ist — was sich zur Zeit erst noch ‚die Hörner abzulaufen‘ hat? Kennt man das doch nachgerade schon aus hundert Büchern und tausend Zeitungsartikeln: so viel Köpfe — so viel Sinn darüber, das läßt sich ja beim besten Willen nicht unter e i n e n Hut bringen; Alle zusammen würden wir doch n i e m a l s darüber so recht übereinkommen können. Und im Großen und Ganzen läuft es halt darauf hinaus, daß wir über den kuriosen und oft recht extravaganten Bockspründen à la clown excentric den dahinter einblasenden Naturgott P a n nicht immer wieder vollkommen übersehen. Das

gute ‚Moderne‘ ist eben auf alle Fälle einmal das Unmittelbar-Lebendige, Ewig-Junge und Ewig-Frische.“ Gewiß, so würde ich sprechen dürfen, und das würde ganz zweifellos auch für mich — wie für den Leser selbst — das Bequemste von allem sein. Allein ich werde und will hier nicht so verfahren, so leicht man auch bei dem allgemeinen Tohuwabohu unserer Tage zunächst daran verzweifeln möchte, eine präzise, nicht ganz haltlose Antwort für einen weiteren Kreis zu geben. — Hören wir also zunächst einmal dem tosenden Kampfe der Meinungen in aller Ruhe zu, ohne unsere Köpfe mit jenen der Streitenden dabei groß zu erhitzen.

Sagt da z. B. gleich Einer von denen, die immer rasch bei der Hand sind, mit einem Worte einzufallen: „Das Moderne ist eben das Modische, auf alle Fälle! Offenbar meint das Felix Weingartner auch, wenn er von Berlioz einmal sagt: wir brauchen nicht zu fürchten, daß dieser Komponist jemals ‚unmodern‘ werden könnte, sei er doch niemals in der Mode gewesen!“

So geringschätzig wie nur möglich rümpft er bei dem Wort „Mode“ jedesmal die Nase, und natürlich gehört er zu den unentwegten Lobrednern der „guten, alten Zeit“, was zu sein, bei dem natürlichen Lauf der Dinge, nachgerade schon das billigste Vergnügen von der Welt geworden ist. Aber kampfbereit erwidert sein Gegenpart: „Nein, — sondern vielmehr, es ist genau das Gegenteil von dem, was entsteht, wenn man das Wort Modern mit der Betonung auf der ersten Silbe spricht; gerade so, wie die Museen im Leben nicht die Musen sind!“

Und Einer, der diesem Wortgefecht als unbeteiligter Dritter zugehört hat, läßt sich nun vernehmen: „Ich meine, das Moderne war im Grunde nur ein negativer Protest ohne positiven Wert. Unsere ganze moderne Literatur und Kunst ist doch im Wesentlichen aus einem Widerspruch gegen das Vorhandene, gegenüber unserer heutigen Umgebung, unserem heutigen Leben und der derzeitigen Kultur hervorgegangen — nichts weiter!“

„Ja, zum Henker, das mag Eines sein! Traurig aber wäre das, traun, wenn das schon alles wäre“ — so wirft hier ein Vierter ein; „nicht einmal die ersten Jungdeutschen, die Conrad, Bleibtreu und Genossen, sind — das muß man ihnen doch lassen —

dabei allein nur stehen geblieben. Und im übrigen möcht' ich den Herrn Verfechter der Idee des Modischen im Modernen nur ganz unmaßgeblichst hiermit noch darauf aufmerksam machen, wie Max Burckhardt in einem literarischen Aufsatze unlängst diesen alten Streit geschlichtet hat. Der genannte Burgtheaterdirektor a. D. schrieb da (in der Wiener „Zeit") nämlich:

Mancher ist geneigt, das so häufig gebrauchte Wort modern von Mode abzuleiten. Der Ausdruck ‚Mode' für Brauch einer bestimmten Zeit ist aber erst im fünfzehnten Jahrhundert im Französischen und erst im Beginn des siebzehnten im Deutschen aufgetaucht, während der Ausdruck ‚modern' in weit früheren Zeiten schon vorkommt. Vielleicht stammt Mode, dessen Erklärung aus mos (die Sitte) und modus (die Art) nicht völlig befriedigt, sogar von ‚Modern' her, des lange zuvor in Gebrauch war und aus dem spätlateinischen modernus übernommen worden ist. Schon ein Minister Theodorich's, Cassiodorus Senator, empfahl in einem Reskript einen Architekten für einen Theaterbau in Rom, indem er ihn als Antiquorum diligentissimus imitator, Modernorum nobillimus institutor bezeichnete. Fleißiger Nachahmer der Alten, vornehmster Lehrer der Modernen — das wäre noch heute ein schönes Lob für einen Architekten. Wie denn modern nicht von Mode stammt, so ist auch der Begriff, den wir damit verbinden, unabhängig von jenem der Mode. Ein moderner Künstler, ein moderner Mensch würde sich dagegen wehren, für einen Mann gehalten zu werden, der der Mode huldigt. Das Wesen der Modernen darf man daher keineswegs in der Abhängigkeit vom gegenwärtigen Brauche, sondern im Eintreten für die Entwicklung, der die Zukunft gehört, erblicken.

So Burckhardt, der damit denn doch etwas zu denken aufgegeben haben dürfte!"

„Und es bleibt doch dabei, daß der ‚Moderne' in seinem innersten Wesen der rerum novarum cupidus, jener unruhige Geist der Neuerung um jeden Preis, Neuigkeitskrämer und Nouveauté-Jäger zugleich nun einmal ist!" — so ruft nun wieder der erste der Vorredner, mit dem Nichtwollen des Widerspenstigen, erregt dazwischen . . .

Unentschieden wogt der Kampf in schroff aufeinanderplatzendem Widerspruch noch weiter — mit „Dekadence, Erotik und Hysterie,

Neuropathie, Psychose, Pathologie, Hypertrophie des Gehirns wie des Geschmacks, Karrikatur, Ueberkultur, Oberfaul, Frühreife, freie Liebe, Größenwahn, Gigerlei, Schweinerei" (und wie diese schönen Dinge alle heißen mögen) auf der einen Seite; mit „Unzeitgemäß, Neuzeitlich, Zeitgenössisch, Jung, Lebendig-unmittelbar, Ursprünglich, Persönlich, Anti-Autorität, Anti-Klassisch und Anti-Romantisch, contra Akademien und Bureaukratie" oder dergl. wieder auf der anderen Seite, ohne daß für uns auch nur ein einziges brauchbares Ergebnis bei diesem unfruchtbaren Geplänkel der mit Schlagwörtern zuletzt nur mehr Fechtenden herauskäme. Wir wollen daher dem Problem in anderer Weise, auf unsere eigene Art einmal energischer zu Leibe zu rücken suchen und haben uns wohl oder übel noch nach anderen besseren Stützen umzusehen; denn es muß doch wenigstens einige sichere Anhaltspunkte zur Bewältigung dieser Frage geben. Selbst auf die Gefahr hin, damit nochmals einen Umweg zu begehen, der aber sicherlich nicht ganz ohne Wert für uns sein, weil ebensowohl zur tieferen Einführung in die strittige Materie wie als einstweilige Orientierung auf unserem Gebiete dienen wird, — selbst auf diese naheliegende Gefahr hin möchte ich es wagen, unter zwangloser Anknüpfung an mein Vorspiel von den „Uhren" hier die Frage aufzuwerfen, was es denn wohl gewesen sein mag, das unser Leben äußerlich so sehr verändert hat, daß eine aus dieser Sachlage Folgerungen ziehende „Moderne" in geistige Gegnerschaft zum bisherigen Zustand treten zu müssen glaubte? Worin also mag wohl der besondere, technisch-wissenschaftliche, sozial-ethische, von den „Neueren" so sehr betonte und vom „Philister" noch so wenig begriffene Kultur-Fortschritt unserer Tage bestanden haben? Denn darüber müssen wir uns doch ein für allemal im Klaren sein, daß die Frage „Was ist modern?" zunächst immer nur lauten kann: „Was ist für unsere Zeit gerade das Moderne?" — oder besser noch: „Was ist heute das Lebendige und für unser Dasein besonders wirksam?"

Nun, eine ganze Reihe von Thatsachen, Neuerungen sowohl als Erfahrungen, Erfindungen wie Entdeckungen, haben in unseren Tagen den großen Zeiger der Weltuhr um ein erhebliches Stück vorgerückt. Ich bin keineswegs, und will es auch gar nicht sein,

ein Lobredner jenes wohlfeilen und faulen „Fortschrittes“, der sich nur immer daran zu weiden weiß, wie wir's so herrlich weit gebracht, gleichsam als müßte alles Werdende auch schon das „Vernünftige“ selber sein. Aber Eines sieht doch jeder Unbefangene — um nicht zu sagen jedes Kind: Unser Blick hat sich vor Allem nach außen hin realistisch, das will sagen nach Seite einer täuschungslosen Erfassung der Erscheinungswelt, beträchtlich geschärft — dank vor allem den wachsenden Mitteln zur Bewaffnung unseres leiblichen Auges behufs genauerer Unterscheidung im Sehen und Beobachten (man denke nur an Mikroskop und Teleskop); und nach innen wiederum hat sich unser Leben ebenso erstaunlich zur Feinnervigkeit fortgebildet — wenn man will, auch zur Feinfühligkeit veredelt. Das Erkennen und Würdigen der intimen Reize und zarten Sensationen — im Gegensatze zur früheren Bewunderung derberer Kraftproben und gröberer Knalleffekte — hat eingesetzt und eher schon allzu sehr zugenommen, so daß es heutzutage bereits im Aetherisch-Spirituellen sich gar zu leicht verflüchtigt. Anderseits ward die Seelenkunde selbst, auf dem Wege experimenteller Psychologie, ganz außerordentlich vervollkommnet, in dem Grade, als die Gefühlslehre auf die Empfindungs-Wissenschaft sich stützen und bis zur Nerven-Analyse in ihren subtilsten Formen als exakte Forschung fortschreiten konnte. Moderner Sensitivismus braucht somit durchaus nicht schon Nervenerkrankung — „Ueberreizung“ — zu bedeuten, er vermag sehr wohl Nervenzucht zu sein und sich damit wieder zu einer höheren „Kultur“ zu steigern: also Tugend aufsteigenden, sich sublimierenden Lebens, statt einer bloßen Nacht- und Schattenseite der Menschennatur in absinkender Bewegung!

Ferner haben wiederum, rein technisch, Moment-Photographie, Kinematograph, Phonograph, Röntgen-Strahlen und ähnliche Dinge — ähnlich wie seinerzeit schon Eisenbahn, Telegraph und Telephon erhebliche Umgestaltungen herbeiführten — zahlreiche Anregung zur raschen, aber trotzdem um so peinlicher genauen Festhaltung flüchtiger Natureindrücke mit sich geführt, das Organ für „Impression“, begreiflicherweise etwas auf Kosten sorgfältiger Ausführung, unwillkürlich gefördert, den „Augen-Blick“ und das Aperçu (in Form von Skizzen und Studien nach dem Leben) an Stelle der großen „Komposition“ von früher bei den Künstlern der Neuzeit zunächst stärker

in Aufnahme gebracht. Und dazu hat auch noch die „Emanzipation der Farbe“ das Ihre beigetragen, die in der modernen Chemie gleichsam andere, frische und neue Leuchtkräfte gewonnen. Ja, noch weit mehr: ein gewissenhafteres Wirklichkeitsstudium unter den Einwirkungen des vollen Lichtes in freier Luft — entgegen der früher so allseitig betonten Atelierbeleuchtung oder dem beliebten „Gallerieton“ von faden, über das Ganze noch ausgegossenen sogenannten „braunen Saucen“ — hat neuerdings Leben und Wesen der Hauptfarben wieder mehr in seine einzelnen Bestandteile zu zerlegen, sie in ihre besonderen Oscillationen aufzulösen und in diesen Teil- und Untertönen noch die „valeurs“ feinfühliger zu bestimmen gelehrt. Zu Letzterem aber hatte noch obendrein die physikalisch-optische Wissenschaft ihren Segen gegeben durch ihr „Gesetz der Netzhautmischung“, worunter sie die organische Zusammenfassung im Auge des Menschen, die Wiedervereinigung aller jener Teil-Nüancen zum Gesamtton im physiologischen Akt des Sehens verstanden wissen will.

Und nun einen Schritt weiter, von der Analyse zur Synthese, vom Grundlegenden zum Aufbauenden. So haben die maßgebend kunstphilosophischen Lehren eines Taine zur erweiterten, einläßlichen Beachtung der „Umwelt“, des „milieu“, wie seiner breiteren Charakterisierung bei künstlerischem Befassen mit einem Stoffe führen müssen, um den bestimmenden Einfluß dieses Bodens auf die ihm entwachsenen Individuen besser verständlich zu machen. Der bekannte Satz eines anderen Franzosen: „Das Kunstwerk sei ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament“ (von dem schon Adolf Bartels gar nicht schlecht sagte, daß der Realismus auf das „Temperament“, der Naturalismus aber auf das „Stück Natur“ das größere Gewicht lege) — dieser Hauptlehrsatz eines Emile Zola, er lautet, bis in seine letzten Spitzen durchdacht und mit der neueren Erkenntniswissenschaft in Uebereinstimmung gebracht, nunmehr etwa folgendermaßen: Es giebt kein Objektiv-Schönes. Ein lebendiges Subjekt muß erst hinzutreten und es als solches, wenn schon nach seiner persönlich begrenzten Veranlagung, auch empfinden. Nichts ist an sich weder schön noch häßlich; das Gefühl (richtiger: das ästhetische Verhalten des Beschauers oder Zuhörers) macht es erst dazu; also Aesthetik: Gefühlslehre — im wesentlichen verkappte Psychologie! Es giebt

also keine notwendigen und allgemeinen Daseinsgesetze sogenannter „ewiger Formen“; diese Formen wandeln sich stetig mit den Zeitideen und Individuen, wie zugleich mit dem sich unausgesetzt wieder verjüngenden Inhalt. Und als solcher Inhalt kann zu echt künstlerischer Darstellung nunmehr auch alles und jedes berechtigter Weise herangezogen werden, was überhaupt lebt, ist, webt und „wirkt der Gottheit lebendiges Kleid“. Nichts soll da etwa von vornherein der Kunstgestaltung verschlossen sein, da ja der ganze Nachdruck auch vom „Was“ des Stofflichen weg auf das „Wie“ der ästhetischen Einkleidung, auf die Tilgung dieses Stofflichen durch die befriedigende Form, darnach mehr und mehr nun fallen muß. Bloße Gehalts-Aesthetik wird somit anachronistischer Unfug; eine moralische Wirkung der Kunst kann und wird bei echten Kunstschöpfungen am Ende nicht ausbleiben, darf aber — wenn sich der Eindruck nicht trüben soll — nicht Zweck und Ziel künstlerischer Wiedergabe des Erschauten von vornherein schon sein, wozu vielmehr eben die „Ethik“ da ist, die in solchem Falle ohne Weiteres in ihre angestammten Rechte tritt.

Vollends aber legt man die Natur selbst heute nicht mehr nach konventionellen, ihr keineswegs innewohnenden Schönheitsregeln besonders erst zurecht, ehe man sie abkonterfeit — indem man sie etwa (wie der Photograph seinem Original auf der Kopie bekanntlich gerne schmeichelt) unnatürlich zuvor „idealisiert“, d. h. sie in einen genau ausgezirkelten Raum willkürlich hineinkomponiert und sie „geschmackvoll“, mit künstlichem Faltenwurf gleichsam drapiert. Ging das vor einigen 30—50 Jahren doch sogar so weit, daß kein Mensch seine eigene heimatliche Naturumgebung, das „Lokale“ seiner Existenz mehr schön finden wollte, weil er dies als das Alltägliche empfand und dabei blind für dessen Sonderschönheiten blieb, insofern er sich eben niemals daran gewöhnt hatte, es mit einem künstlerisch gebildeten Auge anzusehen. Nein! Vielmehr, um sich ästhetisch erhoben zu fühlen und überhaupt nur genießen zu können, mußte er sich nach fremden, mit apartem Zauber umflossenen Gegenden (wie Italien, Griechenland 2c.) mühselig erst versetzt sehen. Heute nimmt man im Gegenteil — etwas zu einseitig wohl, wie immer, die andere Seite nun betonend — jeden beliebigen und zufälligen „Ausschnitt

der Natur“ her, wie er sich eben am zwanglosesten unserem Auge darbietet, am liebsten irgend ein verstohlenes Winkelchen der nächsten Umgebung, und giebt das nun entweder in seinen Einzelheiten mit äußerster Pünktlichkeit oder in seinem vorübergehenden Eindruck mit erstaunlicher Wirkung in der Grundstimmung und im Haupttone wieder. Treueste Aufnahme der natürlichen Formen, gewissenhafteste Wiedergabe des äußeren Eindruckes gilt dabei als die unerläßliche Bedingung.

Also Charakteristik, wohl — nicht Formeln, noch Manieren; vor allem aber lebendige Wahrheit um jeden Preis; doch immerhin nicht die nackte, miserable Wirklichkeit (wie man so oft zum Vorwurf gemacht hat), welche sich ja schon durch die aus ihrer ästhetischen Behandlung sich ergebende Kunstwirkung von selbst aufheben dürfte: so lautet nunmehr der Grundsatz alles echten, gesund schaffenden Künstlertums, das sich in seinem dunklen Drange des rechten Weges schon bewußt bleiben wird. Wobei denn auch gar nicht ausgeschlossen erscheint, daß hin und wieder einmal derartige markante Vorstudien sich zum geschlossenen Staffeleibilde runden können, zu einem größeren, umfassenderen Gemälde sich wieder erweitern lassen: zu einem Kunstwerk älterer Ordnung, mit beabsichtigter allgemeinerer und gesammelterer Wirkung, auf der Grundlage der modernen Anschauungsweise und unter Zuhilfenahme eben der neueren technischen Mittel — wie figura ja in so manchen interessanten Fällen längst wieder gezeigt hat. — Ganz dasselbe aber hat, wie für die bildende, o auch für die redende Kunst statt, wo die naturwissenschaftlichen Lehren von der „Evolution“ ihrerseits fruchtbar werden. „Alles fließt“, und wir sind überdies gewichtige Kenner alter Style und früherer Manieren, wir Spätlinge eines „historischen Zeitalters“: so gelangen wir gelegentlich noch zur Stylisierung in allen unseren Künsten, zumal wenn dem ersten „Sturm und Drang“ wieder die ruhigere Politik der vornehmen Sammlung folgt.

Endlich aber muß zu diesen neuen Lebensformen doch auch ein neuer Lebensinhalt treten, d. h. vielmehr richtiger: er muß schon vor ihnen da sein, muß sie erfüllen und bestimmen. Und so können wir in der That gewisse soziologische und ethische „Zeichen der Zeit“ auch im künstlerischen Leben und seinem zeitgenössischen

Ausdruck nicht wohl verleugnen. Schlagwörter im Lapidarstyl, wie das von französischen Autoren höhnisch geprägte Wort von einer „démocratisation du luxe“ — das wiederum Fritz Schumacher (nach dem Vorgange Ruskin's) in „Demokratisirung des Geschmacks“ umgedeutet hat*), sie zeigen uns deutlich die soziale Konstellation unserer Epoche. Nämlich selbst das industrielle Nutzwerk, unsere alltäglichsten Hausgeräte und die einfachsten Gebrauchsgegenstände können in diesem Sinn, durch kunstvolle Behandlung, geadelt werden: daher der Name einer „kleinen Kunst“, der „angewandten (Popular-) Aesthetik“ für den Hausgebrauch der kleinen Leute, und „modernes Kunstgewerbe“; wie bekanntlich auch anläßlich der Reformbewegung für das Plakat, die Schaufenster-Ausstattung, Häuser- und Gräberschmückung 2c. die Losung: „Kunst der Straße!“ deutlich, weithin vernehmbar ertönte. Auf der anderen Seite wieder hat diese Entwicklung bereits ihren geistigen Gegensatz herausgetrieben — fast schon die „Quintessenz“ der „modernen Idee“ selber, und zwar vom augenblicklichen, letzten Stande: ich meine die der langsam, aber sicher fortschreitenden Losringung der Persönlichkeit zum Rechte freier Selbstbestimmung nach inneren Eigengesetzen, ohne Zwang irgend einer äußeren Autorität, soweit sie als Herkommen, Sitte, Kirche oder Staat, Religion, Wissenschaft oder Leben, Vorurteil, Neigung, Pflicht, Familie, Schule, als Macht-Gewalt und Bevormundung, der individuellen Entfaltung hemmend entgegentritt. Hier haben wir einen ruckweise vor sich gehenden, aber schlechthin unaufhaltsamen Prozeß, dessen Spitze allerdings noch nicht abzusehen ist — ein Ideal aber zugleich, dessen endliche, reinmenschliche Erfüllung in ferner, ferner Zeit spätere Geschlechter von geläutertem Blicke dereinst vielleicht mit ähnlichem Schauder auf unsere Zeit zurückblicken lassen wird, wie wir heutigen Menschen der Hexen- und Ketzer-Verbrennungen im „grauen“ Mittelalter, oder aber gar der Sklaverei des „klassischen“ Altertums gedenken müssen.

Ich gebe mich der angenehmen Hoffnung hin, meine aufmerksamen Leser werden mir jetzt nicht mehr die Antwort des Schülers aus

*) Vgl. „Im Kampfe um die Kunst“; Straßburg 1899, bei J. H. Ed. Heitz.

dem „Faust" entgegenhalten: „Mir wird von Alledem so dumm, als ging' mir ein Mühlrad im Kopf herum!" — ich denke zuversichtlich, man wird mir nun sagen dürfen: „Das sieht schon besser aus; man sieht doch, wo und wie!" Mit mir aber werden die Meisten trotzdem wohl die Empfindung haben: noch haben wir uns „ins Freie nicht gekämpft". Aber auch dazu will ich — getreu meiner Zusage — nach meinen schwachen Kräften noch zu verhelfen suchen, indem ich hiermit nun ein „offenes Geheimnis" verrate und darin zugleich eine Art von Privat-Credo meiner Person über das Moderne unserer Zeit preisgebe. Ich meine nämlich, daß die natürliche Klärung des Wortes, Begriffes und Sinnes „Modern" mit dem Glockenschlage Zwölf in der Neujahrsnacht von 1899/1900 ernstlichst begonnen hat und seither auf dem allerbesten Wege ist. Man darf das selbstverständlich nicht so verstehen, als ob um jene Mitternacht mit einem Male eine große allgemeine Demaskierung — sei es nun des schwarzen Trauer-Dominos oder der bunt schillernden Harlekinade — erfolgt wäre, die nach dem Abfallen aller Hüllen, Floskeln und Mätzchen wie mit einem Ruck auch alle Larven uns enthüllt hätte. Aber etwas Wahres ist immerhin daran, daß mit dem neuen Datum eine veränderte Grundstimmung eingetreten ist und eine neue Gesamtrichtung eingesetzt hat, welche die meisten der bisher zu beobachtenden krankhaften Erscheinungen mit der Zeit unwillkürlich zurückdrängen und den etwa dahinter liegenden, gesünderen Grundkern alsbald stärker heraustreiben wird, sodaß sich auch wieder die harmonischeren Obertöne eines klaren, wohlgefällig-sonoren Grundklanges einstellen und mit der Zeit selbst wieder zusammenfinden mögen. Manches, was gar fein herausgeputzt war, wird sich da als häßliche Fratze und leidige Grimasse, manche scheinbar groteske Widerlichkeit dementgegen als blendende Schönheit entpuppen. Und glaubt man wohl, daß, wie sonst auf diesen Karneval, ein Aschermittwoch von gräulichster Seelenstimmung folgen werde? Möglich — vielleicht sogar: vor Allem in der allerersten Zeit hernach, weil man recht vieles ganz anders erwartet hatte und auch mit Betrübnis gewahr wird, daß so mancherlei nicht in einer Nacht schon anders hat werden können. Aber dann — bald muß die Wendung unfehlbar eintreten!

Wir brauchen uns dabei noch gar nicht näher auf die tiefsinnige Doktorfrage einzulassen, ob das 20. Jahrhundert nun mit der Ziffer 1900 bereits, oder erst mit 1901 beginnt. Thatsache ist und bleibt — und zwar rein psychologisch, für die natürliche Wirkung auf die Gemüter der Menschen*): daß schon mit der Zahl 1900 die Bahn, die zuletzt noch wie mit Brettern vernagelt erscheinen wollte, plötzlich wieder zu neuen Thaten frei und offen ward; daß sich unser Blick von da an unwillkürlich wieder nach vorne und auf weiter hinaus richtet, als nur auf die lumpigen paar Jahre des traurigen Jahrhundert-Endes hin. Mit einem Wort: es liegt klar auf der Hand, daß gerade mit dem 1. Januar 1900 (und nicht erst 1901) der Bann jener ganz unausstehlichen „fin de siècle"-Hypnose gebrochen werden mußte, welche wie geistig gebannt nur immer in das eine müde, altersschwache Eckchen des abgetakelt zu Ende gehenden Jahrhunderts hineinzustarren vermochte, und deren gemeingefährlicher Suggestion nunmehr der reale Boden dauernd entzogen worden ist. — So lustig als treffend plauderte E. von Wolzogen in diesem Sinne voriges Jahr, gelegentlich eines Aufsatzes in der Wiener „Zeit". „Zunächst ist das Moderne natürlich gar nichts, wenn es nur das Modische ist: denn dann ist es nur das Ewig-Alte, Saturn, der seine Kinder frißt, wo eben Eines das Andere immer wieder verschlingt. Nein, es muß das Ewig-Neue, das ewig sich Verjüngende sein (und insofern war der Ausdruck

*) Ein Mann wie Virchow bestätigt mir das, indem er kürzlich schreibt: „Man mag darüber streiten, ob das Jahr 1900 der Anfang eines neuen oder das Ende des alten Jahrhunderts ist; niemand ist im Grunde zweifelhaft, daß die neue Jahreszahl eine größere Bedeutung für die Erinnerung der Menschen haben wird. Nach ihr wird man rechnen, vielleicht nicht im statistischen Sinne, aber sicherlich im psychologischen. Sie wird eine Anregung zum Nachdenken über die Fort- und Rückschritte der Völker und des einzelnen Menschen bringen; sie wird die kritische Betrachtung anregen und die Hoffnung auf neue und entscheidende Bildungen, sowohl in der allgemeinen Kultur als in den verschiendenen Richtungen der Arbeitsthätigkeit und des Genusses beleben. Dies zeigt sich auch deutlich in der fast krampfartigen Heftigkeit, mit der, namentlich auf dem Gebiete der Litteratur, neue und immer größere und glänzendere Unternehmungen angekündigt werden, welche an das neue Jahrhundert anknüpfen."

,Modern', ,Moderne Ideen' also eigentlich so ungeschickt wie möglich gewählt)! . . . Die 99 weckt aber schon ganz besondere Empfindungen, und es mag sich wohl auch der vernünftigste, ausgereifteste Mensch in diesem letzten Jahre jener nervösen (i c h hätte hier lieber gesagt: freudigen) Spannung nicht entziehen können, welche von der 19 vor den beiden Nullen eine überraschende Bescherung erwartet. Warum sollten wir uns schämen, um solche große Zeitwenden herum ein wenig weihnachtlich-kindisch zu sein?"

Also: Jahrhundert-A n f a n g, nicht mehr Jahrhundert-E n d e — d a s ist die eindrucksvolle, große Thatsache, welche die Kräfte entbindet, zu neuem Schaffen beherzt aufruft und mit ihrer wieder hoffnungsvolleren Zukunft, ihren weiter gesteckten Zielen, auch ihres mehr erhebenden und fördernden als niederschlagenden und lähmenden Einflusses auf die Kultur-Menschheit unserer Zeitrechnung nicht verfehlen k a n n. Eine neue, positiv wirksame K r a f t — das, was Nietzsche mit dem Unterschied zwischen einem R ü c k b l i c k, zurück nach dem alten „V a t e r-Land", und dem frohen A u s b l i c k nach einem neuen „K i n d e r-Land" (vorwärts) so herrlich schön in seinem „Zarathustra" herausgestellt hat, es scheint als aufblühendes Gefühl für neue Werte und Vererbungs-Möglichkeiten damit nunmehr auch heraufgekommen zu sein. „Oh, meine Brüder, nicht z u r ü c k soll euer Adel schauen, sondern h i n a u s! Vertriebene sollt ihr sein aus allen V a t e r-ländern! Euer K i n d e r l a n d sollt ihr lieben: diese Liebe sei euer neuer Adel, — das unentdekte im fernsten Meere! Nach i h m heiße ich eure Segel suchen und suchen! An euren Kindern sollt ihr gut machen, daß ihr eurer Väter Kinder sind: alles Vergangene sollt ihr so erlösen! Diese n e u e Tafel stelle ich über euch!"

Ja, man darf nun wohl sagen: diese kräftig aufrufende Anregung, diese frohe Zuversicht neuer Ideale, Zwecke und Aufgaben, wird und muß sogar mit der Zahl 1901 noch erheblich zunehmen, wenn erst die 1900 mit ihrem natürlichen Januskopf der Ungewißheit und Unentschiedenheit zwischen 19. und 20. Jahrhundert v ö l l i g überwunden, j e d e r Rückblick von selber dann e n d g i l t i g beseitigt sein wird. Und so viel ist schon jetzt sicher, daß d i e Kunst jedenfalls, die n u r jenes dekadente „fin de siècle" in ihren greisenhaften Gliedern hatte, welches sich ohnedies nur wie eine große „Psychose"

verblödend von Frankreich herüber auf unser ganzes Kulturleben hereinlegte — daß diese Kunst jedenfalls dann keinen Schuß Pulver mehr wert erscheinen und wie schlechtes Geld mehr und mehr sich außer Kurs gesetzt sehen wird. Das fatale Heine'sche: „Unjung und nicht mehr ganz gesund, wie ich es bin zu dieser Stund'" — es hat seine Stunde gefunden, oder besser: die Stunde für es hat geschlagen — es muß wieder überwunden werden! Sprühender Schaffensdrang, aber nicht moralischer und physischer Katzenjammer; Trieb wohl, doch keine Uebertreibung; Kultur, nicht Zivilisation; Laune, aber nicht Caprice; Individuum, aber ja nicht Gigerl; persönliche Eigen-Faktur, doch kein eigensinnig Fexen; Tanz, nicht mehr Kapriole; weder chacun à son haut goût, noch „Jedermanns-Geschmack" — und die „Weltanschauung der Purzelbaumstellung" nach und nach wieder auf den Aussterbe-Etat gesetzt!

„Die Entartung führt nämlich nicht notwendig zum Nichts, sie kann die Vorbedingung zu neuem Leben, zu höherer Gesundheit werden. Ohne Zweifel ist es nicht möglich, zurückzugehen und die Menschheit auf frühere Stufen zurückzuschrauben: ‚es steht niemand frei, Krebs zu sein; es hilft nichts, man muß vorwärts, will sagen Schritt für Schritt weiter in der Dekadence (— dies meine Definition des modernen „Fortschrittes"...). Man kann diese Entwicklung hemmen und, durch Hemmung, die Entartung selber stauen, aufsammeln, vehementer und plötzlicher machen: mehr kann man nicht.' (Nietzsche; VIII, 155). Aber ebenso wie im Herbste die Blätter vergilben, um im Frühling wieder grün zu werden, ebenso ist es möglich, daß der gegenwärtige Vorfall nur das Vorspiel einer großen Regeneration ist; daß die Menschheit der Auflösung entgegeneilt, um einer höheren Daseinsform das Leben zu geben. Die Menschheit, die mit einer neuen Welt schwanger geht, leidet eben an Geburtswehen." So geschrieben gegen Ausgang des 19. Jahrhunderts von einem geistreichen Franzosen, der durch das Nietzsche-Problem hindurchgegangen ist*): das wird uns, nach allen seltsamen Zuckungen

*) Prof. Henri Lichtenberger in seiner vortrefflichen, von Frhrn. v. Oppeln-Bronikowski bezw. Frau Dr. Förster-Nietzsche in's Deutsche übertragenen und herausgegebenen Studie (Dresden und Leipzig, bei Carl Reißner).

des „verendenden" Säkulums, erst recht nun für den Jahrhundert-Anfang mit neuem Vertrauen erfüllen dürfen. Und wir wollen uns nur auch dessen getrösten! Manches sieht eben, unter falschem Gesichtswinkel betrachtet, um nicht gleich zu sagen: für taube Ohren, noch wie „Auflösung" aus, was im tiefsten Grunde des Seins schon „neues Leben" ankündigt und „Erwachen" bedeutsam vorbereitet. Man muß gelegentlich auch das heraufkommende Licht in seinem Heranbrausen zu hören vermögen.

Geht zum Beispiel doch über eben genannten Friedrich Nietzsche selber innerhalb unserer privilegierten „Universitäts-Philosophie" noch immer eigentlich nur die eine Meinung um: daß dieser unfruchtbare Zerstörer und gewissenlose Jugendverführer als vollgiltiger „Philosoph" schon deshalb nicht genommen werden könne, weil er nur mit äußerster Anstrengung „systematisch" zu denken verstand, d. h. weil er für die Regel nicht in die Form doktrinären logischen Aufbaues seine Ideen zu gießen wußte, sondern in losen Papierschnitzeln unzusammenhängender, „aufgelöster" Einzel-Betrachtungen, in Aphorismen und Aperçus, nur sich ergangen habe. Auch ich habe früher gerne mit eingestimmt in dieses verdammende Urteil der Herren Philosophie-Professoren und weidlich für mein Teil mit gescholten, je näher ich noch dem Geiste jener Universitäten und dem offiziellen Wagnerianismus damals stand: bis ich die Sache mit der Zeit denn doch in einem wesentlich anderen Lichte betrachten lernte. Würde die Welt nicht so gedankenlos alles, was ihr die litterarischen Wortführer und gewaltigen Kunst-Auguren vorpredigen, auf Treu und Glauben immer nachbeten, sie wäre auch schon längst selber dahinter gekommen. Denn wie, wenn Nietzsches besondere, persönliche Schaffensweise: nämlich sich seine Einfälle als „Gedanken-Gänge" im Freien draußen zu ergehen, zur philosophischen Gelehrsamkeit der Stubenhocker ganz modern etwa sich verhielte, wie das „plein-air" zur Atelier-Kunst im Reiche der Farbe? Und wie, wenn sein auf solchen Spaziergängen unmittelbar erlebter und wie eine Art von Momentphotographie ins Notizbuch alsbald hingeworfener „Aphorismus" zur Dogmatiker-Arbeit der systematisch zusammentragenden Philosophie-Kärrner — abermals ganz modern — so etwa wie die „Impression" zum wohlkomponierten Staffeleibild der akademischen Figuren-Malerei sich stellte?! Notiert

er doch in einem dieser handschriftlichen Skizzenbücher einmal: „Wir Heimatlosen — ja! Aber wir wollen die Vorteile unserer Lage ausnutzen und, geschweige an ihr zu Grunde zu gehen, uns die freie Luft und mächtige Lichtfülle zu Gute kommen lassen!" Und nennt er selber doch so überzeugend die „Aphorismen" „vorläufige Wahrheiten", bezw. citiert schon in „Schopenhauer als Erzieher" (I, S. 485) des Engländers Bagehot vernichtend Urteil über die jetzigen „Systembauer". Hat er doch in späteren Jahren dann, da ihm die Zeit der großen Zusammenfassung wieder gekommen schien, von selbst zu geschlosseneren Gedankengefügen sich entschlossen. Vergessen wir dabei nur auch nicht, wie selbst unsere „offiziellen" Wissenschaftsbetriebe in neuerer Zeit nicht gerne mehr auf deduktiven Wegen wandeln! Dem unendlich vielgestaltigen, unerschöpflichen Reichtum schöpferischer Natur versuchen sie lieber hübsch bescheidentlich mit induktiven Methoden, so gut es eben gehen will, heute beizukommen; der natürlichen Entwicklung der Dinge, wie ihren unendlich mannigfaltigen Aeußerungsformen trachten sie feinfühliger, mit zuverlässigen Apparaten und anpassungsfähigeren Mitteln, nunmehr zu folgen. Es hat eben mittlerweile die große Lehre von der „Evolution" auch das alte Gesetz von der „Unwandelbarkeit der Formen" nach und nach stürzen müssen — Zurüstung und Rüstzeug sollten darnach von selbst schmiegsamer und wandlungsfähiger werden, um das rechte Gefäß zur Aufnahme des neuen, vielfach noch schwankenden Inhaltes abgeben zu können. Gerade wie z. B. Rodin's fragmentarischer Styl in der Plastik bedeutet Nietzsche's „Aphorismus" hier Revision von Grund aus.

Auch in einer anderen, für unsere dermalige Periode geradezu bezeichnenden Erscheinung will man gerne immer nur Rückgang und Verfall sehen, während ein klarblickendes Auge doch das darinnen bereits wirkende neue Leben, die Bereicherung und Förderung nachgerade erkennen sollte. Ich meine die neuerliche Verwischung der Grenzlinien zwischen den früher mehr spezialistischen Begabungen; das Ineinandergreifen verschiedener Kräfte wie Fähigkeiten und deren Zusammenfassung wieder zum Totalmenschen; die Vermischung auch der Sonder-Gattungen und -Arten in der Kunst selber, ihre Umbildung zu allerlei neuartigen Formen und Gestaltungen. Es giebt heute schon eine ganze Menge solcher Dinge, die „man nicht dekli-

nieren kann“, d. h. denen das Urteil deshalb nicht mehr gerecht zu werden vermag, weil es nicht produktiv genug ist, die Zeichen der Zeit sich zu deuten, und weil eben solchen Problemen gegenüber, welche Uebergriffe nach „Neuland“ und Gebiets-Erweiterungen darstellen, mit der alten Schubfach-Aesthetik und einer vormärzlichen Schulmeister-Theorie kein Mensch heutzutage mehr auskommt. Verhehlen wir uns dabei nicht, daß allerdings zuerst das Wagner'sche Gesamt-Kunstwerk einmal erst erstanden sein mußte, jene vielumstrittene, lange für unmöglich erklärte harmonische Vereinigung der Einzelkünste zu einer großen monumentalen Allkunst; daß aber auch, nun dieser Wurf gelungen und die Sonderkünste schon sich einander zu organischen Uebergängen genähert haben, die Versuchung zu Experimenten mit allerlei weiteren Verbindungen daraus von selbst sich anbieten durfte. Zur Zeit der Romantik hatten wir so die Periode der Sehnsucht der einzelnen Künste nach einander; heute, nach Wagner, stehen wir im Zeichen ihrer Liebe zu einander. Mehr und mehr wird zudem neuerdings aus Biographien, Essais und dergl. auch an der neueren und neuesten Litteratur, wie in der modernen Kunst, irgend ein solch' geheimer, unerwarteter Zusammenhang mit der „Wagner-Frage“ in ihren letzten Tiefen selbst offenbar. Bei einem Nietzsche ist dies ja als tiefstes Erlebnis eine allbekannte Sache; oft ist es auch mehr nur einer von rein polemischer Natur, lediglich der persönlichen Auseinandersetzung mit jenen Misch-Theorien. Ich habe einen solchen aber auch in Schlenthers „Hauptmann“-Biographie, bei Stefan George, R. Dehmel, Max Klinger und m. a. zu entdecken geglaubt. So ist denn manches, zunächst noch befremdlich Berührende für mich schon lange nicht weiter verwunderlich mehr geblieben. Am wenigsten, wie gesagt, die oft seltsam anmutenden Kunstformen von Uebergangs- und Zwischengattungen 2c., die aus einer individuellen Veranlagung, bei einer eigenartigen Verbindung von Szene und Musik (in Märchendramen, Traumdichtungen, Melodramen) oder auch von Malerei, Plastik und Architektur, Poesie und bildender Kunst, Musik und Malerei und dergl. mehr sich ergeben, und die fast so etwas wie eine moderne Belebung der „Renaissance“ uns heraufführen zu wollen scheinen. Es sind häufig ebensowohl Ausläufer nur des Wagner'schen Höhenzuges, als doch auch wieder,

wie sich nicht selten deutlich beobachten und recht gut nachweisen läßt, abzweigende Vorboten zu neuen, bedeutsamen Aufrissen wie inneren Neubildungen auf dem Boden just des modernen Lebens. Das sind vor allem die Fälle, wo es sich nicht mehr um die oder jene Sonderart allein, sondern um eine neue Spielart im Ganzen handelt, wo weder ein reiner Musiker, noch ein reiner Poet, weder Tonkünstler noch Darsteller, Denker noch Dichter, ebensowenig Mystiker als Realist, sondern beides zusammen, Forscher und Träumer, vor uns steht und ein volles Menschentum mit ungeteilter Einheit in ernstem Ringen wieder anstrebt. Diesen „synthetischen Menschen" gilt es, nicht mit dem Mikroskop verkleinert zu schauen, mit der Brille der Arbeitsteilung als verkümmerter und verkrüppelter Spezialist nur zu studieren, sondern als jenes Ganze eben weitherzig zu er- und zu jener Einheit kongenial zusammenzufassen. Kein Zweifel, daß solcherlei ungewohnte, bisher vielleicht völlig unbekannte Amalgame, eben durch ihre versuchte Mischung und geglückte Verbindung in der beweglichen Retorte unseres zeitgenössischen Kulturprozesses, nicht immer nur Composita zu bedeuten brauchen, sondern auch neue chemische Werte ganz im Allgemeinen ankündigen können.

Ganz besonders giebt es nun aber auf dem musikalischen Gebiete ein untrüglich Merkmal für den erwachenden (und erwachten) „modernen Geist" — ein Kriterium und Argument, das wir uns zum näheren Verständnis der ganzen Frage wahrlich nicht entgehen lassen dürfen, selbst wenn es uns hier für einen Augenblick auf die leidige „Wagner-Frage" als solche nochmals zurückwerfen sollte.

Man vermißt bekanntlich in weitesten Kreisen der Litteraturkenner und Poesiefreunde schmerzlichst immer noch die bedeutsame Rückwirkung eines so einschneidenden Ereignisses, wie des großen, welthistorischen Einigungskrieges 1870 71, auf die litterarische Produktion unseres Volkes. Du lieber Himmel! Seit wann denkt man denn dort, in den Kreisen der hohen Litteratur und der Geisteswissenschaft selber, so gering von seinem eigenen Wirken, daß man hier Poesie als lahmen Nachtrab nur und nicht als bedeutsame Vorhut kommender Bewegungen, als wirksamen Vorstoß zu großen, wichtigen Ereignissen der Volksgeschichte auffaßt? Ich dächte doch, Geisteswerk ist stets energischer Pionier, niemals bequemer Nachzügler politischer Thaten

gewesen! Meinte doch sogar ein Moltke, der Gedanke lege den Grund zur That. Mit Verlaub also: nicht um eine Zurückstrahlung geschehener, sondern um eine Vorschattung künftiger Begebenheiten, um die Vorausnahme bevorstehender Entwicklungen kann es sich im Kulturleben doch allein nur handeln. Stellen wir den Blick erst einmal auf diese Thatsache ein, dann fürwahr kann es keinem Zweifel mehr unterliegen, daß jene glorreiche Zeit längst ihren poetisch-verklärten, kunst- wie kulturgeschichtlich bleibenden Ausdruck gefunden, schon um 60 Jahre vorher (im denkwürdigen Thatenjahre 1813!) ihren idealen Verkünder und berufenen Propheten sich geboren hat. Eine umsichtigere Gesamtüberschau über Litteratur, Kunst und Kultur unserer Tage — umsichtiger nämlich als die der litterarischen Spezialitätskrämer, der musikalischen Grenzpfahlwächter und der kulturhistorischen Schlagbaumwärter — müßte nachgerade wenigstens darüber belehrt haben, daß kein Anderer als Richard Wagner das überragende, zusammenfassende und abschließende Genie jener großen Epoche gewesen ist. In Wahrheit, Einsichtigen ist es längst klar geworden: hier hatten wir den, mit der Diogeneslaterne so anhaltend gesuchten „Klassiker" unserer Zeit, den Spruchsprecher ihrer nationalen Erhebung und politischen Einigung; jener gewaltige Aufschwung hat in dem Bayreuther Festspiel von 1876 sein offensichtlich „Olympia" feierlichst begehen dürfen, und diese ganze Geistes- und Kulturbewegung sollte in dem idealen „Parsifal", sechs Jahre später, überdies noch ihre ethisch-religiöse Weihe erhalten, damit aber einen wahrhaft idealen Nach- und Ausklang nun erleben: letzte, und auch höchste Blüte der edelsten deutschen „Romantik" — hin bis zur „Erlösung des Gedankens in die Wirklichkeit"; Steigerung bis zum symbolischen Vorgreifen des Realismus urkräftiger Mannesthaten, mit Vorarbeit (1849), Vorbereitung (1852) und Abschluß (1872) zugleich unserer herrlichen Auferstehung als einer Achtung gebietenden Weltmacht im Rate der Völker. Nicht nur, daß dieser künstlerische Genius — wie Bismarck eben damals auf politischem Gebiete — Deutschland nach außen hin, den anderen Großstaaten und Kulturländern des „europäischen Konzertes" gegenüber, machtvoll durch seine Kunst vertreten hat; und nicht nur, daß Wagner in der Bezwingung der einzelnen Sonderkünste zum „Gesamtkunstwerk" —

was vordem noch niemals glücken wollte — eine Bismarck'sche Einigungsthat für sein Gebiet vollbracht hat, zu der er sich selbst ganz ebenso sein eigenes starkes Siegfriedsschwert durch Zusammenschweißen erst zu schmieden hatte: wir gewahren heute deutlich, wie auch alle die übrigen Sehnsuchten von anno dazumal, die mannigfach verschlungenen Regungen und Strebungen unserer deutschen Volksseele, besonders seit den 40er Jahren, in dem Bayreuther Meister ihren ideellen Träger gleichsam, in seinen bedeutsamen Dichtungen ihren geistigen Anwalt finden sollten, wie sie eben in Bismarck — alsbald darauf und zuletzt — ihren praktischen Erfüller und Vollender erhalten haben. Also, wie später Nietzsche (Ges. W. I, 589 und X, S. 415) beachtenswert, aber viel zu wenig beachtet, notiert: Unvereinbarkeit der Motive Wagner'scher Kunst mit dem Charakter der heutigen Menschheit. Wagner nicht sowohl Seher einer Zukunft, sondern Deuter und Verklärer einer Vergangenheit.

Allein, es ist nun einmal „die Bestimmung des Menschen, daß seine Ideale niemals in der Vergangenheit hinter ihm, sondern stets vor ihm in der Zukunft liegen." Diese hehre Kunst, wie jene hohe Zeit, sie liegen heute (seit 1896, darf man sagen) vollkommen abgeschlossen, als ein überschaubares Ganze, hinter uns. Und die Zeit ist mittlerweile natürlich nicht stehen geblieben und hat etwa, hübsch pietätvoll, den Atem inzwischen angehalten, damit der „Landsturm nur auch ja nachkommen kann". Sie ging vielmehr — wie sie das immer zu thun pflegt — fest ihres Weges, Schritt vor Schritt. Was den Tagen unserer Väter der bürgerliche Freiheitsgedanke und der politische Einheitstraum gewesen, das ist uns Nachgeborenen von heute schon kaum mehr die „soziale Frage" und deren fragwürdige Lösung, es ist vor allem die Forderung nach einer „sozialaristokratischen Auslese", im Sinne des Persönlichkeits-Kultes — sowie politisch: die Wahrnehmung unserer internationalen Großmachtstellung, im Sinne des „guten Europäers" und als Mittelland in einem Weltverkehr mit kolonialer Ausdehnung, geworden.*) Die nationale

*) Vgl. auch S. Lublinski: „Die Aesthetik der Weltpolitik" (Gesellschaft", 1900), der als die früheren Stufen: die „harmonische Humanität" und die „Sozialromantik" unterscheidet.

Revolution von ehedem, die gegen Ausgang des Jahrhunderts bereits durch die soziale Reform abgelöst erschien, sie macht nunmehr Platz einer neuen geistigen Renaissance, auf dem Grund einer durchgreifenden kulturellen Regeneration. Völlig neue Aufgaben sehen wir uns heutigen Tages zugewiesen, frische Ziele gesteckt und andersartige Weltausblicke unserem Dasein eröffnet. Unaufhörlich dringt junges Leben ein, ein jedes wieder seine besonderen Gesichtspunkte und eigenlebigen Anschauungen mit sich bringend — und, wir wissen ja: der Lebende hat das Recht! Oder wollen wir etwa historisierende „Verleumder", sollen wir nicht wohlwollende „Fürsprecher des Lebens" sein?

Ganz begreiflicher Weise wird man von einer so incommensurablen Größe wie Wagner noch lange genug zu zehren haben; und ganz sicher bleibt es überdies, daß sie auf Ewigkeit vom Menschengeist in ihrer staunenswerten Universalität so wenig völlig auszuschöpfen sein wird, wie alle hochragenden Kunstgenien und Geisteshelden der Menschheit dies von jeher gewesen sind. Durch Wagner geht der „zukünftige" Pfad nun einmal unbedingt; geistig über ihn hinweg wenigstens muß er gehen, und nicht an ihm kann sich irgendwie vorbeidrücken, zumal wer auf dem Boden der Tonkunst selbst es wieder weiter bringen will. „Wagner resumiert die Modernität Es hilft nichts, man muß erst Wagnerianer sein. . . ." (Nietzsche Bd. VIII, S. 3.)

Ebenso fest steht aber auch, daß uns dieser mitten am Wege liegende gewaltige Felsblock, den wir mit unseren Händen nicht so ohne Weiteres bei Seite räumen können, mit dem es sich also auf die eine oder die andere Weise erst auseinanderzusetzen gilt, weder die Aussicht darüber hinaus völlig rauben, noch auch den Weg zur Fortwanderung dauernd versperren darf. Deutlicher gesprochen: Wagner's technische und geistige Errungenschaften einfach als nicht vorhanden in den Wind schlagen, geht heute selbstverständlich nicht mehr an. Die verhängnisvollste Sackgasse jedoch wäre begangen, wenn wir den von ihm so prächtig nach allen Seiten hin ausgeschrittenen Pfad, diesen lediglich epigonenhaft nun nachtretend, immerfort weiter zu wandeln suchten. Den reinen Selbstmord begingen wir schon, wenn wir seine Lehre auch in allen ihren individuellen Besonderheiten als

anhaltend verbindliches Schibboleth für alle Zeiten vor uns aufrichten und daran nunmehr selber unfruchtbar zum Gestein erstarren wollten. „Da kam er zu tief in die Kreide — und da war es natürlich vorbei“: gottlob nur mit dem Ichthyosaurus, wie Scheffel die vorsündflutige Mär' so launig bekanntlich zu melden weiß!

Der längeren Rede kürzerer Sinn: wir sind allmählich in die Periode des „Wagner-Schisma's“ eingetreten, das über kurz oder lang freilich einmal kommen mußte. Eine natürliche „Krise des Wagnerianismus“, zugleich die Kritik Wagner's“, und zwar die von den höchsten und freiesten Gesichtspunkten aus, hat im eigenen Lager begonnen.*) Nochmals wohlbeachtet und ausdrücklich hier angemerkt: die Kritik im weitesten Sinne (nach Nietzsche Bd. XI, S. 91 und 104); jene höhere Kritik, die aus der gegebenen Erscheinung selbst ihren strengsten Maßstab nimmt, nachdem sie an dieser und durch diese erst zum neuen Ideal herangereift ist; jenes „kritische Bewußtsein“, wie es seinerzeit auch nach einem Schiller und Goethe, wie anderen Geistesfürsten, und zwar im berechtigten Gegensatz zu deren gar bald versuchter Einbalsamierung und Mumifizierung, immerdar lebendig eingesetzt hat und dann nicht wieder zum Schweigen gekommen ist.

Ich darf daher auch wohl erwarten, daß man mich keinen Augenblick hierin mißverstehen werde, als ob ich damit etwa den professionsmäßigen, abgestandenen Nörgeleien der Herren Hanslick, Schasler, Reißmann rc. das Wort reden könnte, deren Verständnis ja überhaupt noch gar niemals an den „Riesen“ Wagner hinangereicht hat; ganz ebenso wie z. B. gewisse Münchener „Privat-Ketzereien“ über Bayreuth schon deshalb keine sein konnten, weil der Glaube da noch nicht einmal wirklich vorhanden war. Vielmehr, es handelt sich hier um das alte Gesetz einer jeden, wahrhaft lebenskräftigen Geistesbewegung — so zwar, daß sein Eintritt sogar die Probe auf's Exempel bilden darf, ob diese auch ent-

*) In Friedrich Rösch's „Musikästhetischen Streitfragen“ (Leipzig; S. 54 ff.) und Dr. Max Graf's „Wagner-Problemen“ (Wien; S. 1—86), pocht diese „Kritik“ neuerdings mit vernehmlichen Hammerschlägen an die Pforten, während sich Felix Weingartner's Broschüren gegen Bayreuth doch mehr als „Angriff“, denn als solche „Kritik“ charakterisierten.

wicklungsfähig sich erweist: um die Gabelung nämlich in ihre zwei natürlichen Flügel, wenn anders der Grundgedanke darin „zeitgemäß“ in organischer Weise sich weiterbilden soll. Seit Jahren schon ist denn auch die wachsende, entschlossene Abschwenkung der jungen „Sanscülotten“, vom alten Stamm der Wagner-Garde ab, deutlich zu beobachten, ist die „Sezession“ vom hl. Gralberge weg in's moderne Neuland hinein (abermals zu Gunsten eines noch ungewissen „Kunstwerkes der Zukunft“) zur vollendeten Thatsache geworden. Rechter Flügel: die Parteigruppe der Geheimniskrämer vom „esotorischen“ Gralskult; die Bewahrsamen von der „strikten Observanz“ und dem „bindenden Kanon“, die nun Wagner wieder zum „Klassiker“ stempeln, seinen Geist zum Hausgebrauch auf Flaschen abziehen und wie Konserven einpökeln und verkapseln möchten. Hier herrscht der „Wahnfried“ Bayreuth's, der sein Werk um jeden Preis „monumentalisieren“, den Styl zur „Tradition“ gerne stylisieren möchte. Und diese ganze Richtung wird nolens volens zuletzt in's ödeste, behaglichste „Wagner-Philisterium“ ausmünden, unvermeidlich eine Spezies von Menschen züchtend, die ihren Hauptberuf mehr und mehr darin suchen dürften — auf König Ludwig's II. Lorbeeren bequem auszuruhen. (In München läßt sich diese Gattung an einigen wahren Prachtexemplaren heute bereits vortrefflich studieren.) Linker Flügel (dementgegen): das radikale, aber zusehends erstarkende „Fähnlein“ der roten „Neu-Wagnerianer“, die einer blinden Idolanbetung das lebendige „Alles fließt!“ gegenüber stellen und — wo jene Vertreter der „Rechten“ Kurwenal's „Treue“ sich zum Vorbild nehmen, ihrerseits nun Brünnhilde zur Schutzpatronin erheben, welche bekanntlich dem Gebote des Vaters trotzt aus inniger Kenntnis seines geheimsten Willens wie aus Liebe zum werdenden Neuen. Unruhig in ihrem persönlichen Sturm und Drang, mögen sie hin und wieder wohl über den Strang schlagen und dabei leicht als „Bilderstürmer“ und „Tempelschänder“ einmal herauskommen für alle die, welche solche Bewegungen leichtfertig nur von oben her zu betrachten pflegen. Indem sie als „allergetreueste Opposition“ sich ein für allemal das Recht zur Kritik herausnehmen, werden sie den „Loyalen“ der Dynastie nicht selten wahre „Majestätsverbrechen“ zu begehen scheinen. Mindestens mit ebenso gutem Fug und Recht

können diese „Freisinnigen“ aber ihren Wagner auch für sich anführen — den Wagner nämlich, der alle „Monumentalisierung“ in der Kunst ein und allemal für ein Unding erklärt und dafür „den immer neu schaffenden Künstler“ unzweideutig genug gefordert hat, welcher eben „zu jeder Zeit, was z. B. Shakespeare (sagen wir heute und in unserem Falle hier ruhig: „Wagner“) zu seiner Zeit war.“ (Vgl. „Mitteilung an meine Freunde“.)

Im Übrigen will ich damit jener ebenso rechtgläubigen als rechtschaffenen „Rechtspartei“ nicht im Geringsten zu nahe getreten sein; zähle ich doch auf dieser Seite persönlich so manchen verehrungswürdigen Freund, dessen Edelart und selbstlose Treue im Dienste der für ihn nun einmal „heiligen“ Sache ich aufrichtig zu schätzen weiß. Es giebt sogar nicht Wenige unter diesen Guten und Getreuen, welche durchaus nicht etwa im leeren Kreise nur immer um die Sonne Wagner sich drehen, deren ernster Sinn vielmehr in inniger Bergung und einer tief hingebungsvollen Hegung des von jenem Gestirn aufgefangenen Lichtes da und dort ein von ihm noch nicht erwärmtes Samenkorn seiner Sphäre mit Erfolg zum Keimen gebracht haben, dessen Frucht wir schon heute nicht mehr gerne in der großen Wagnerernte missen möchten. Ich wollte auch nicht auf alle die dabei spielenden „Etiquettefragen“ näher eingehen. Nur das will und soll hier klipp und klar einmal ausgesprochen sein: Wir unterscheiden uns; unsere Wege haben angefangen, auseinanderzugehen. Dem romantischen Reiche der „Gnade“ und des „Mitleidens“ tritt neuerdings ein freiheitliches Ideal, das durchaus realistisch geforderte Recht des schöpferischen Individuums (unter Selbstverantwortung, nach innerer Veranlagung und deren Sonderentfaltung) gegenüber; der „Unfehlbarkeit des Dogma's“ die persönlich gewahrte Glaubens- und Gewissensfreiheit eigener Erkenntnis entgegen. Und in solchem Zusammenhange läßt sich wirklich sagen: Wagner'n ist mit Nietzsche dasselbe widerfahren, was dem Papste ehedem mit Döllinger begegnen sollte — gerade der bedeutendste und beste Kopf seiner Propaganda hat sich „selbstständig“ gegen ihn gekehrt und von ihm abgewendet. Nun ist ja natürlich nicht jeder ein Döllinger oder Nietzsche, und „Quod licet Jovi, non licet —“ man weiß schon, was ich meine! Aber nicht nur in rein geistigen Fragen, auch in den technischen und formalen Dingen künstlerischen Schaffens

tritt überall dieser scharfe, nicht zu verwischende Wendepunkt ein — ja, muß er nach dem natürlichen Lebensverlaufe unbedingt wohl eintreten: ich meine jene entscheidende „Wende der Not", wo der betreffende junge Herkules an einen Scheideweg zu stehen kommt, zur Entscheidung zwischen trägem Verharren und kraftvollem Ausschreiten unmittelbar sich gedrängt sieht. Oder glaubt man etwa, daß für Wagner nach jener, die Nachfolge so sehr erschwerenden Leistung eines Beethoven, in der Musik dieses Problem nicht bestanden habe, diese peinigende Zwangslage des „Entweder = Oder!" — solch' innerer Zwiespalt zwischen Gehorsam und Unfolgsamkeit damals nicht vorlag? Der Dichter der „Nibelungen" hat zur Schilderung des Verhältnisses Wotan = Siegfried ganz gewiß in seinen eigenen Busen gegriffen und, als jener tiefe Kenner des menschlichen Herzens und beredte Seelenkünder, der er von je gewesen, sicherlich aus persönlichsten Erfahrungen dabei nur geschöpft. „Dem Ewig = Jungen weicht in Wonne" — selbst ein Gott! . . . .

Genug. So wären wir denn glücklich auch an diesem Punkte bei der Möglichkeit eines eigenwüchsig „Modernen", selbst nach einem Wagner noch, angelangt — was nun sogar stellenweise so weit schon führen mag, daß uns Einer, der etwas als echt „Wagnerisch" besonders anpreist, zunächst weit eher den Verdacht erwecken dürfte, damit gerade das Gegenteil von dem zu meinen, was er uns vermutlich zu sagen hoffte. Stillstand ist eben nun einmal nicht auf dieser Welt der Bewegung, oder er wird auch hier in gewissem Sinne nur wieder zum mißlichen Rückschritt. Daß indessen jener Fortschritt, die zeitweilige „Ueberwindung" selbst eines solchen Kolosses wie Wagner, und zwar eine solche sonder ohnmächtige „Rückwärtserei" und trabantenhafte „Knechtsseligkeit"*), grundsätzlich nicht ausgeschlossen erscheint, dafür — eigentlich will ich sagen: für solches Ineinandergreifen von Epigonen= und Progonentum — habe ich aus meinem Studium der allgemeinen Kunstgeschichte so meine aparte Formel mir erlesen.

*) Schon Hans von Bülow spricht (1877; vgl. "Schriften", S. 364) von den „unselbständigen Bay=Reuthknechten", und der Franzose Ed. Schüré (in seinen „Erinnerungen an R. Wagner") weist in diesem Zusammenhange einmal auf Wotan's unmutvollen Ausruf hin: „Knechte erknet' ich mir nur!"

Ich habe da nämlich öfter zu finden geglaubt, wie — unmittelbar, nachdem die große Zentralsonne eines den geistigen Horizont beherrschenden Genie's hinabgesunken ist, mit goldenen Abendröten lange noch intensiv nachleuchtend: wie hier und dort immer auch schon leichte Fünkchen sich melden, neue verheißungsvolle Lichtpünktchen im dämmerigen, dunklen Thal emporflackern. Bald blitzt es da — bald wieder da verräterisch auf. Mitunter sind's auch nur Irrlichter auf sumpfigem Grunde, die alsbald wieder verschweben; nicht selten aber vereinigen sich mehrere von ihnen und schlagen zu einem höchst beachtenswerten Flämmchen gelegentlich zusammen, um — später wieder getrennt auseinander zu streben. Dann wieder wachsen mehrere solcher Flämmchen zu hellen Leuchtfackeln an. Wie von einer fernen, unheimlichen Feuersbrunst verbreiten sich alsdann große seltsame Röten und Leuchten durch den weiten Himmelsraum. Auf einmal, oft jäh ausbrechend, ein mächtig Rauschen — „hört ihr das Licht?" —: alle diese Fünkchen, Flämmchen und Fackeln, Sterne und Leuchten schwellen in ein lichthungrig Crescendo zusammen, riesenhaft zu einer „Morgenröte" auf, und majestätisch steigt „da die Zeit erfüllet war" wieder eine neue, ebenso große als hell erstrahlende Sonne mählig empor, welche nun alle jene feinen und kleinen, geringeren wie größeren Lichtqualitäten wieder in sich zu neuem Tage sammelt.

Ich will natürlich niemanden mit diesem meinem, ganz subjektiven Befinden irgendwie behelligen, und man mag das je nach Neigung und Beruf nun als niedergehende oder als aufsteigende Bewegung in der Geisteswelt-Entwicklung zu begreifen suchen, mit „Ausklang" oder mit „Vorspiel" je nach Bedarf bezeichnen. Ich glaube aber, der Leser wird mir bei näherem Nachdenken über gewisse merkwürdige Phänomene der Kunstgeschichte, die man sonst kaum befriedigend unterbringen noch sich erklären kann, zuletzt im Wesentlichen doch Recht geben.*) Möglich — für Viele wahrscheinlich sogar, daß weltbewegende Genie's, wie eben z. B. Wagner, nur in sehr weiten Zeitabständen wiederkehren, und daß sich unsere Volksleuchtkraft zunächst einmal auf längere Zeit hinaus mit dieser Sonne erschöpft haben

*) Vgl. übrigens auch den Vortrag des Engländers Hubert Parry in der „Royal Institution" zu London über „Vernachlässigte Seitenpfade in der Musik" (1900).

könnte — ungeachtet Siegfried Wagner; daß es also nicht mehr mit so unmittelbarer Aneinanderreihung weitergeht, wie wir dies gerade in der Geschichte unserer Tonkunst, an der lückenlosen Kette: Bach — Händel — Gluck — Haydn — Mozart — Beethoven — Weber — Schubert — Schumann — Berlioz — Liszt — Wagner, so wunderbar verfolgen können. Keine Frage aber auch, daß eine ganz andere Zeit mittlerweile eingesetzt hat, die zu neuen Anforderungen, einer Umgestaltung des Lebens und der Dinge von Grund aus, notwendig über kurz oder lang führen muß. Und nicht völlig abzuweisen doch immerhin, daß auch diese fernere Zukunft schon jetzt ihre ersten, frühen Sendboten berufen und diese sich als „lebendige Fackeln" gleichsam angezündet haben könnte, zum einstweiligen Ersatz für die hinabgesunkene, wie zur vorläufigen Aufhellung des dunklen Weges, hin zur kommenden Sonne.

Ihre „Lichtträger" schon jetzt sich erkoren, berufen — auserwählt. Besonders auf Einen solchen „Auserwählten des Geistes" habe ich zum Schlusse noch mit Nachdruck hinzuweisen, welcher gleich einem Fokus alle Strahlen des modernen Lebenslichtes in sich aufgefangen zu haben scheint. Eine Persönlichkeit darf ich hier besonders nennen, welche zugleich als Prototyp „modernen Wesens" bezeichnet, als „tragischer Protagonist im Lebensspiele des modernen Drama's" angerufen werden darf. Und zwar des „Modernen" in beiderlei Form und Gestalt: als Einriß und als Aufbau, obwohl man bisher in den weitesten Kreisen kurzsichtig immer nur den ersteren, den Zersetzungsteufel des Verfalls, an ihm sehen wollte. Ich meine Friedrich Nietzsche. „Menschen, die alle Eigenschaften der modernen Seele haben, aber stark genug, sie in lauter Gesundheit umzuwandeln", — so zeichnet er sich als eine Art idealer Forderung (Sils Maria, Sommer 1886) auf: er, der selber allerdings, eine Art von tapferem und opfermutigem Arnold Winckelried des Geistes, für sein „Wagnertum", richtiger verstanden: Wagnis*), den Zoll unheilbarer Geistesumnachtung entrichten sollte; mit seiner „Umwertung aller Werte"

*) Vgl. Bd. V, 11 der „Ges. Ausgabe" seiner Werke: „. . . . wir Wagehalse des Geistes, die wir die höchste und gefährlichste Spitze des gegenwärtigen Gedankens erklettert und uns von da aus umgesehen haben, die wir von da aus hinabgesehen haben!"

heute jedem „Normal-Philister“ zudem auch als das Urbild einer „perversen Organisation“ ohne Weiteres wohl gelten wird. Und doch bleibt es geradezu ungeheuerlich, im Einzelnen zu verfolgen, was die „geflügelte Gebrechlichkeit“ dieses „eulenäugigen“ Propheten unserer Tage an Ideen des neuen Lebens und Schaffens, eines neuen Ideales und einer neuen Erde, dieser unserer Zeit zu ihrer Gesundung kraftvoll schon vorgezeichnet hat. Man höre doch nur, was Alles er, vorahnend oder vorwegnehmend, in seiner Person selber lebendig umfaßte!

Vor Allem ward er als genial-begeisterter Anwalt der Antike unzweifelhaft zum Winkelmann des 19. Jahrhunderts. Wie jener für seine, so entdeckte er gleichsam für unsere Zeit die Griechen neu wieder. Freilich mit einem entscheidenden Unterschiede und in einem höheren Sinne. Wo nämlich jener noch vorzüglich das Apollinische am Griechentum als „ruhige Plastik und edle Einfalt“ preisen konnte, da ergriff ihn gerade das Dionysische als ein Neues daran. Das Land der Griechen mit einer Musik-Seele suchend, fand er statt des heiteren Optimismus einen „tragischen Pessimismus“ der Ueberfülle und Stärke, der überströmenden Gesundheit, als eigentlichen Kern ihrer dramatischen, vorsokratischen Höhenkultur — die Thore zu einer ganz fremden, bisher völlig unbekannten Welt damit aufreißend, von deren Problemen die Philologen und Altertumsfreunde bisher noch keine Ahnung gehabt hatten. In solcher Grundverfassung seiner großgestimmten Seele wurde er zugleich zum größten, tiefsten und bedeutendsten „Wagnerianer“, den wir überhaupt je besessen haben; als durch und durch „moderner“ Geist überwand er aber den alten Wagner mit der Zeit selber in sich und trennte sich unter den schwersten, geistigen Krisen von dem früheren Freunde, wie alsbald auch von der mit dessen Namen verknüpften Kultur-Bewegung. So ließ er denn in seiner „Kritik der modernen Seele“ ein historisch „document humain“ intimster Art der erstaunten Welt zurück, — wobei noch überdies zu bemerken, daß seine Polemik gegen die Decadence darum wieder so außerordentlich aufhellend wirken mußte, weil sie in engerer Fassung insonderheit zur scharfen, vernichtenden „Kritik fin de siècle“ sich auswuchs. Sehr wohl hingegen wußte er zum Begriff eines Gesund-Modernen in den Grundlegungen zu seinem

starken „Uebermenschentum“ von edelster Rasse beherzt fortzuschreiten, damit auch die anfänglich mehr polemische „Unzeitgemäßheit“ seiner Betrachtungen vertrauensvoll allmählich in ein vielverheißend „Vorspiel zu einer Philosophie der Zukunft“ ausbildend. Zum ersten Mal erkennen wir daran, daß es — genau besehen — eine subjektive und eine objektive „Decadence“ zu unterscheiden gilt, und daß wir mit dem Arzt zwar wohl eine funktionelle, aber noch nicht eine anatomische Störung des Gesamtorganismus bei ersterer anzunehmen haben, deren Befund uns keineswegs verzagen zu lassen braucht, wenn wir nur die rechten, energischen Schritte zur Einleitung eines gründlichen Heilungsverfahrens thun wollen! Ganz besonders interessant aber war es mir, eine Art von autorativer Bestätigung meiner oben ausgesprochenen Ansichten vom natürlichen Einsetzen neuen Lebens mit dem Jahrhundert-Anfang auch bei ihm nachträglich vorzufinden, wenn er sich das eigentliche Verständnis für seine, diesen Aufschwung anbahnende Lehren nicht vor dem Beginne des neuen Säkulums erwarten zu dürfen glaubte. Er schreibt nämlich 1886 (vgl. Bd. V, S. 327): „Wir Unverständlichen. — Haben wir uns je darüber beklagt, mißverstanden, verkannt, verwechselt, verleumdet, verhört oder überhört zu werden? Eben das ist unser Loos — oh, für lange noch! sagen wir, um bescheiden zu sein, bis 1901 — es ist auch unsere Auszeichnung“ . . . . Und in der That: mit der clairvoyence von X-Strahlen scheint er, lange schon vor deren Entdeckung durch Professor Röntgen, in unsre heutige Welt gesehen, den leidenden Körper der Gegenwart durchschaut und die dunkle Zukunft mit dem Blitze seines persönlichen Geisteslichtes durchdrungen zu haben — leider freilich nicht, ohne für diesen Blick hinter den Schleier zugleich den Tribut des Jünglings von Saïs an die Wahrheit zahlen zu müssen.

Von seiner mit dem „Aphorismus“ geleisteten Großthat, als Hereinführung eines frischen, freien Luftzuges in die Stickluft der systematischen Philosophie unserer Ofenhocker — davon haben wir bereits früher gesprochen. Jedoch, er ist in sich selber auch noch eine schwerfaßliche Vereinigung von Philosoph und Psycholog, Denker und Dichter gewesen — eine eigenartige Personalunion von Künstler und Prediger, Philolog und Musiker, wie sie eben nur in der neuerlichen

Verbindung der verschiedensten Grundfähigkeiten, unter dem Zeichen einer erst jetzt wieder möglichen Mischung mannigfacher Gaben in Erscheinung treten konnte; ja, wie sie ganz ohne Frage eine der umfassendsten Begabungen wohl vorstellt, die der Philosophie als solcher — als der „Weltweisheit" und „Universalwissenschaft" — seit den Zeiten der Scholastik und des Polyhistorismus überhaupt beschert gewesen war. Und nicht genug damit! Auf poetischem Gebiete ist er in eigener Person sodann noch führend für eine ganze Richtung geworden, und zwar in erster Linie dadurch, daß er — Allen voran, als der Erste seit Heine nach Goethe — die freien Rhythmen und dionysischen Metren in die Dichtung, die Dithyrambik einer „rasenden" Prosa nach evolutionistischem Prinzip, Schule bildend in diese einführte. Auch die ästhetische Wertung (bezw. Rechtfertigung) des Weltdaseins bis zur artistischen Verfeinerung finden wir bereits bei ihm; sogar der von Frankreich importierte „Satanismus" — in seiner Lehre von der metaphysischen Berechtigung (Güte) des Bösen (wie im „Antichrist") erscheint er zuletzt grundsätzlich schon vorgeschattet. Dabei hat er als „Argonaut des Ideales" mit seiner hinreißenden „Ausfahrt nach neuen Meeren"*) weitschauend eine Art von überseeischer Expansions-Politik ein-, mit seinem Wort vom „Zwang zur großen Politik" einen erfrischenden Leitton für Deutschland angeschlagen; hat er die Nordpolfahrt des „einsamen Menschen" und unerbittlichen Denkers, die kühne Entdeckungsreise nach den Polarzonen der „Hyperboreer" und in die Eisregionen des nüchternen Gedankens hinauf**), lange vor Nansen schon, unternommen und dort allerdings einen, von dem bisherigen erheblich abweichenden magnetischen Erd-Pol aufgenommen; hat er endlich die (mit Graf Zeppelin) unfehlbar nun heraufkommende Luftschifffahrt des 20. Jahrhunderts in seiner Philosophie ingeniös bereits verkörpert***). Niemand ja wird im Ernste bestreiten daß mit der Luftschifffahrt zugleich auch unsere „Weltanschauung" erheblich sich wird verändern müssen; denn anders sieht die Welt sich aus der Frosch-, anders aus der Menschen-, wieder anders aus der Vogel-

*) V, 343; 359; VII, 136.
**) VII, 158 und VIII, 217 f.
***) IV, 371.

Perspektive. Diese neue Weltanschauung aber hat Nietzsche intuitiv vorweggenommen, indem er dem Menschen in seinem Zarathustra-Tanze der „leichten Füße“ die Flügel verlieh zum elastischen Aufschwunge, weit in die köstliche, reine „Vogelperspektive“ des stolzen „Höhen-Menschen“ hinan, von wo herab er dann mit dem „hl. Lachen“ eines göttlich überlegenen „Prinzen Vogelfrei“ wie von Sternen auf Sterne blickt, die Welt vornehm als ein „Unter sich“ nur mehr erschauend.

„Alles weiß ich — alles ward mir nun frei!“ Darum hat sich auch das Individuum in ihm zum Selbstbestimmungsrecht ohne geistig-sittliche Bevormundung, und zwar durch strengste geistige Selbstzucht — das ist wichtig!*) — befreit. Seine Kritik der moralischen Wertschätzungen im „Jenseits von Gut und Böse“ u. a. ist überdies geschichtsphilosophisch mindestens eine ebenso durchgreifende That im Ethischen wie Kant's „Kritik der reinen Vernunft“ es für die Erkenntnis-Theorie gewesen; seine „Genealogie der Moral“ für diese eine reichlich so vielsagende Leistung wie Darwin's „Zuchtwahl der Arten“ auf naturwissenschaftlichem Gebiete. Eine Aesthetik wiederum „jenseits von Schön und Häßlich“ könnte sich sehr wohl auf ihn berufen, eine Kultur ganz neuer Werte unbedenklich auf ihn zurückführen. So ist er „Immoralist“ aus höherem Pflichtgefühl — aus „Uebermoral“, nicht etwa aus Unmoral (welch' letztere seiner Biographie und Psyche nicht leicht Einer nachsagen dürfte), hat ihm daher auch die Kunst stets als etwas Uebersittliches gegolten, das soziale und politische Leben nicht „national“, aber auch nicht „international“, sondern vielmehr übernational im Sinne von „gut europäisch“ allein nur Interesse abgewinnen können. Ganz in Sonderheit aber bedeutet er auf religiösem Gebiete den neuen Lebensinhalt zur neuen geistigen Bewegung: der zunehmenden „Vermenschlichung des Göttlichen“ bei R. Wagner („Parsifal“) bis auf Fr. v. Uhde herab, ist in seiner Person und Philosophie („Zarathustra“) eine wachsende „Vergöttlichung des Menschen“ gegenübergetreten. Wagner's „Götterdämmerung“, nach ihrer ersten Fassung

*) Vgl. „Zarathustra“ (VI, 291): „Wer nicht befehlen kann, der soll gehorchen. Und Mancher kann sich befehlen, aber da fehlt noch viel, daß er sich auch gehorche!“

und Absicht zumal, konnte Nietzsche's „Gott ist gestorben!" wohl vordeuten und vorbereiten; bei ihm selber erscheint sie nun vollends zur „Götzendämmerung" so beherzt als hart umgedeutet.

Kurz, es dünkt fast ebenso unglaublich, als es für alle Zeiten denkwürdig bleiben wird, wie dieser Name an der Wende des Jahrhunderts, ein gründlicher Kenner der Rätsel des 19. und ein ernster Seher der Aufgaben des 20. Jahrhunderts, führender und gebietender Geist in Einem, unser heutiges Leben auf der ganzen Linie beherrscht. Schon vor Jahren der erste mahnende „Unzeitgemäße" (man denke an mein Gleichnis von den Uhren!) — bekennt er gegen Ende seines, so jäh als grausam unterbrochenen geistigen Schaffens (in seinen Aufzeichnungen 1886): „Wenn ich einstens das Wort ‚unzeitgemäß' auf meine Bücher geschrieben habe, wie viel Jugend, Unerfahrenheit, Dünkel drückt sich in diesem Worte aus! Heute begreife ich, daß mit dieser Art Klage, Begeisterung und Unzufriedenheit ich zu den Modernsten der Modernen gehörte." — So steht er denn heute als vitae novae princeps animaeque praeceptor modernae, zukunftsträchtig, beladen mit Früchten der süßesten Vollreife, vor uns: in welch' bedeutsamer und auszeichnender Stellung wir ihn auch gelegentlich unserer nächsten Kapitel an den entscheidenden Punkten immer wieder antreffen werden.



2.
Moderner Geist in der dramatischen u. instrumentalen Tonkunst.

Wir haben schon von der theoretischen und praktischen Möglichkeit des „Modernen“, selbst auf eine den Markt so stark beherrschende Erscheinung wie R. Wagner hin, gesprochen. Nun hat sich da, gerade auf dem Boden eines natürlichen „Interregnums“ ohne Herrn und Gebieter, im Zeichen des Zwischenstadiums zwischen zwei Perioden, vor kurzer Zeit etwas ganz Merkwürdiges zugetragen. Unter grundsätzlicher Anerkennung der Notwendigkeit einer selbständigen Fortbildung des Wagner'schen Gedankens hat man gegen das (Rosmer=) Humperdinck'sche „Melodram“, scheinbar mit Recht, Einspruch erhoben und ihm gegenüber als einer im Wagnerianischen Lager schlechterdings unbegreiflichen Verirrung energisch Frontstellung nehmen zu sollen geglaubt.

Aber nicht nur dies. Man hielt auch da und dort, gelegentlich öffentlicher Aufführungen des Werkes, eine spezialistische Schubfachkritik für durchaus geboten. Da fanden wir denn am nächsten Morgen — und oft gerade in den tonangebenden unserer großen Tagesblätter — hübsch säuberlich durch einen Strich von einander getrennt, zwei besondere Berichte vor; denn die hochweise Chef-Redaktion hatte den Dramaturgen und den Musikreferenten der Zeitung zur gewissenhaften Aufnahme dieser Vorstellung abordnen zu müssen vermeint, und jeder hatte, abgesondert für sich — in Klausurarbeit gleichsam, sein Votum über die Neuheit abgegeben. Natürlich schlug auch nur wieder das alte, wohlbekannte Lied vormärzlicher Gemeinplatz-Aesthetik an unser Ohr, mit dem lieben, nachgerade schon

zum Ueberdruß vernommenen Refrain vom „Zwitter“; die uns längst vertraute Schauermär erfuhren wir abermals, daß man es hier mit einer unerquicklichen Erscheinung von zwiespältigster Form und ganz unleidlicher Mischlingsgattung zu thun habe. Wer erinnerte sich dabei nicht jenes geflügelten Wortes von Lichtenberg: „Wenn ein Buch und ein Kopf zusammenstoßen und es klingt hohl, so braucht es ja nicht immer das Buch zu sein.“ Nun, wenn ein Werk und ein Kritiker sich aneinander reiben und es giebt keinen guten Klang — muß ohne Weiteres dann das Werk der „unmoderne“ Teil von beiden gewesen sein? Und vollends: War hier die Empfindung der unerfreulichen Halbheit wohl Wirkung oder Ursache jener seltsamen, in ihrer Art jedenfalls ganz „unmodernen“ Teilung der Arbeit? — so frägt man sich dabei doch unwillkürlich. Aber fast nirgends, so weit du blickst in dem wüsten, öden Wortstreit um diese Prinzipienfrage, irgendwelche zeitgemäße Nachprüfung des altbekannten Thema's; nirgends auch nur eine Andeutung davon, daß wir doch schon sehr verschiedene Arten und gar mannigfache Stufen von „Melodram“ zu unterscheiden haben; nirgends selbst der schwache, aber man darf es versprechen: fruchtbare Versuch, diese ganz unterschiedlichen melodramatischen Formen, die wir seit Rousseau und Gotter-Benda bei Reichardt, Zumsteeg, Göthe-Eberwein, Beethoven, Schubert, Kreutzer und Grillparzer, bei Marschner und Weber, Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Lassen, Kienzl, und jetzt nun wieder bei Humperdinck u. A. in der Musikgeschichte nun schon verfolgen können, nach ihrer positiven Leistung zu würdigen und in ihrem relativen Kunstwerte einmal gegeneinander abzuwägen!*)

Mir scheint wirklich die „maßgebende“ Kritik diese neue Erscheinung bis jetzt arg zu kurz genommen zu haben, und ich meine in der That, solchen Uebergangsformen und Bindegliedern gegenüber sollten wir uns im Ganzen nicht einfach absprechend, sondern gelegentlich auch wieder einmal einsichtsvoll verhalten. Sicherlich steht es uns besser an, sie psychologisch und als Kinder ihrer Zeit, aus

*) Einzig der „Wagnerianer“ Richard Batka: „Musikalische Streifzüge“ (Florenz und Leipzig, bei Eugen Diederichs; S. 215 ff.) macht hierin eine rühmliche Ausnahme — nur hat er Berlioz' „Melolog“ vergessen.

deren Zeichen heraus, sympathisch zu begreifen. Und so möchte ich denn solchen und ähnlichen Dingen gegenüber*) zur Abwechslung einmal auch eine wesentlich andere Betrachtungsform warm empfehlen. Ich mache den unmaßgeblichen Vorschlag, daß wir derartige neuere Gebilde lieber unter dem Gesichtspunkte des modernen Ausstattungsgeschmackes einzuschätzen uns bequemen wollen — so etwa als dekorative Kunst, die ja heute auch Urväter Hausrat uns wieder auffrischt und so manches aus unserem guten alten „Hausschatze" gerne stylvoll (neuidealistisch) noch verschönen hilft. Fassen wir somit diese ungewohnten Erscheinungen — und wär's zunächst auch blos einmal versuchsweise — als „angewandte Kleinkunst" unserer Tage in Form musikalischen Kunstgeschmeides: vielleicht, daß wir dann doch zu erfreulicheren Ergebnissen über diese „Zwischengattungen", die man sonst ästhetisch so wenig definieren kann, gelangen dürfen.

Sofort wird nun auch einleuchten, daß hier eine steife Berufung auf Wagner als Autorität gegen das „Melodram" so gut wie gar nicht mehr verfangen kann. Wahrlich, unsere alten Großmeister der Staffeleikunst oder der Freskenmalerei, die ihren Ruhm noch in der großen Komposition ernster Historienbilder oder religiöser Figurengemälde suchten, die Cornelius, Kaulbach, Piloty u. A. — sie hätten sich auch schön bedankt, hätte man an sie das Ansinnen gestellt, Plakate zu entwerfen und einen Firmenschild und dergl. künstlerisch auszustatten, oder gar Gebrauchsgegenstände mit Zweckbestimmung

*) Es gehören hierzu — außer Ludwig Thuille's später zu behandelnder „Lobetanz"-Komposition und selbst der Felix Mottl'schen Ballet-Ausstattung zu Bierbaum's „Pan im Busch" — noch: Melodramen von Jos. B. Foerster, Z. Fiebich und Henriques; ferner Ad. von Goldschmidts musikalische Ausgestaltung „Grimm'scher Hausmärchen", Th. Gerlach's „gesprochene Lieder". Selbst Bizet's Musik zur „opéra parlée" „L'Arlésienne" (von Daudet), die dekorativ gedachten Dramen-Musiken von Edv. Grieg zu „Peer Gynt", Franz Curti zu (Holger Drachmann's) „Schneefried" und Lange-Müller zu desselben Dichters „Es war einmal", bis herauf zu Aug. Gutheil's Musik zu Jul. Grosse's „Fortunat" oder Robert v. Hornstein's Musik zu Ferd. v. Hornstein's „Buddha", nehme ich hiervon nicht aus — so „gemischt" diese Gesellschaft auf den ersten Blick, der Gattung nach, auch scheinen mag.

in ästhetischer Tendenz besonders zu entwerfen: das schien ihnen „Allotria", Nebenwerk, Unding, Zwitterwesen zu sein. Unterschieden sie doch verächtlich sogar noch zwischen Staffeleikünstlern und bloßen Illustratoren! Jeder schafft eben in dem Format, auf das seine Natur „adaptiert" erscheint. Zudem standen sie Alle damals unter jenem landläufigen Vorurteil, welches derartige Dinge als etwas der hohen Kunst und ihrer hehren, keuschen Schöne direkt Unwürdiges empfand. Allein die Anschauungen hierüber haben sich mittlerweile von Grund aus geändert. Wie heutzutage — nach unserem „modernen" Gefühl hiervon, darf man schon sagen — ja auch nicht mehr wohl die Ehe die Liebe, sondern umgekehrt die Liebe allein nur das Institut der Ehe heiligen kann, so wird auch hier die Kunst offenbar nicht durch das Genre entwertet, sondern im Gegenteil dieses Genre durch die echt künstlerische Bethätigung daran gehoben, durch den Stempel des Persönlichen nun geadelt und zu Besserem geweiht. Ein Richard Wagner freilich, der geniale Schöpfer monumentaler Musikdramen von gewaltigen Dimensionen, er durfte sich einen herben Ausfall auf solches „Genre von unerquicklichster Gemischtheit" (wie ja gelegentlich auch auf das „Oratorium" als den leidigsten „Opern-Embryo") gegenüber seinen Vorgängern schon erlauben, da ihm dergleichen denn von der Höhe seines imposanten Schaffens aus wohl oder übel als unzulänglich, im Vergleich zu der ihm von der Zeit gestellten Aufgabe, erscheinen mußte. Jedoch, was für eine solch' unvergleichliche Größe Naturnotwendigkeit war, braucht darum noch lange nicht für einen anderen, minder Großen inneres Lebensgesetz für alle Zeiten zu bleiben. Und wenn solche, anschmiegsam geartete Talente in diesem mehr dekorativen Ergehen ihres ungebrochen frischen Wesens Erfüllung finden, wenn sie sogar ihre Auferstehung als „Persönlichkeiten" darin feiern dürfen und dazu noch als Meister holdseligster Goldschmiedekunst (wie eben Humperdinck in dem genannten Werke) mit allen Ehren so offensichtlich bestehen: warum sollen wir uns dann nicht daran erfreuen dürfen und es in seinem natürlichen Eigenwesen nicht auch sehr wohl würdigen können, blos weil verba magistri nicht ihre offizielle Billigung zu einer Sache erteilt haben, welche der „Meister" selber doch gar nicht mehr hatte erleben dürfen? Die Forderung einer selbständigen Weiterentwicklung

Wagner'scher Grundgedanken, über Wagner hinaus, anerkennen und im selben Atemzuge schon gegen derartige Sonderregungen eifernd Stellung nehmen, die genau genommen doch auch von Wagner herkommen, im Boden seiner Kunstreform zuletzt nur wurzeln können — das heißt in meinen Augen: mit der rechten Hand am Fortschritt wieder nehmen, was die Linke schon gewährt hat. Es ist geradeso, als ob wir einem Philipp Wolfrum mit Berufung auf des Bayreuther Meisters Gegnerschaft gegen das „Oratorium" heute verwehren wollten, sein köstliches „Weihnachtsmysterium" im Geiste Bach's, Wagner's und Liszt's zu komponieren, während dieses Werk doch gerade zur Entdeckung auf einem, von Wagner bisher noch unbebauten Felde, ähnlich derjenigen Humperdinck's auf dem Gebiete der „Märchenoper", führen sollte. Oder darf es etwa nicht als eine der erfreulichsten Früchte vom Baume der Liszt-Nachfolge und aus der aufgehenden Saat der Wagnerschule begrüßt werden? Bildet es in seiner harmonischen Vereinigung von religiös und weltlich, von modernem Chor- und Instrumentalstyl mit schlichten, echtesten Volks- und Spielweisen (die erst gefunden werden mußten!) keine wertvolle Bereicherung der Gattung wie unserer Musiklitteratur überhaupt? . . .

Also, ich dächte: wenn ein Humperdinck ungeachtet des Vorurteils, welches sich allem melodramatischen Wesen von jeher nun einmal in den Weg stellt, sich trotzdem an eine Neugestaltung heranwagt — und zwar heranwagt, im Gegensatz z. B. zu Schumann, auf ganz neu gewonnener (musikdramatischer) Basis, nach inzwischen noch geläuterten (ästhetischen wie litterarischen) Anschauungen und mit noch wesentlichen Verbesserungen in der Technik 2c. — nun, so muß er wissen, warum er das thut; steht es uns Zeitgenossen eigentlich wohl besser zu Gesichte, seinen Motiven ernsthaft nachzugehen und uns lieber mit seinen tieferen Absichten erst näher vertraut zu machen, als ihm mit einem unduldsamen: „Du sollst nicht!" nach Gesetzestafeln des „alten Bundes" unser dräuend „Halt!" entgegenzuschleudern. Das ist schlechte Polizei-Aesthetik, wobei denn die Hellebarde wohl eher am Platze wäre als alle edle ästhetische Entrüstung. Die inneren Regeln einer Erscheinung aufzusuchen, die nicht nach der gewohnten Regeln Lauf, ist bekanntlich eine Mahnung Hans Sachsens, die doch wohl jeder neuen Künstlerpersönlichkeit

gegenüber immer von Neuem ihre Geltung behalten wird. Und auch schon in einem älteren Falle, angesichts der „symphonischen Dichtungen“ Franz Liszt's und ihrer eigenwilligen Formgebung, hat uns ja derselbe Geistesführer (Wagner) durch sein eigenes Beispiel gezeigt, wie wir der Verjüngung des Lebens gegenüber immer wieder gerecht bleiben sollen. Hat er damals doch frühere Partien seiner Schriften, zuvor erörterte und zunächst auf *seinen* Leib zugeschnittene Kunstanschauungen angesichts dieser neuen und persönlich wirksamen Künstlererscheinung, die eben den Schlüssel zum Geheimnis ihres Schaffens mit sich auf die Welt brachte, billigerweise in diesem Sinne revidiert.*) Zum Mindesten hat eine Zeit, wie die unsrige, die mit der Parole des „dritten Geschlechts“ posiert, doch kaum das Recht, bei dem Rosmer-Humperdinck'schen Melodram-Versuch geringschätzig von „Hermaphrodit“ zu reden.

Aber noch ein Anderes, *Allgemeines* hätte wirklich *produktive* Musikkritik an Humperdinck's Problem doch wohl erkennen müssen, wenn sie sich nämlich nicht immer nur mit ihrer „streng fachmännischen“ Würde bescheiden wollte. So aber, eingeengt gleichsam auf ein von zwei Scheuklappen umschlossenes Gesichtsfeld, hat sie sich leider schon zu sehr entwöhnt, über diesen winzigen Mikrokosmos ihres Erkenntnisbereiches *hinaus*, auf den Makrokosmos der Kulturbewegung zu blicken, und namentlich in der zeitgenössischen *litterarischen* Entwicklung sich ein wenig näher umzusehen. Gewiß hätte sie sich sonst Fr. Rösch's Bemerkung (a. a. O. S. 173): „Unsere Litteratur wird sicher der *Pionier der neuen Entwicklung* auch für die Musik sein!“ ein wenig hinter die Ohren geschrieben und längst auch mit Interesse wahrgenommen, daß das Ganze selbst die erste grundsätzliche Nutzanwendung des Wagner'schen Gedankens auch auf das *moderne Wortdrama* bedeutet, insoweit dieses eben nicht

*) Fr. *Rösch* selbst, der doch anderweitig gegen Humperdinck's Melodram-„Galvanisirung“ so heftig polemisierte, bemüht sich (a. a. O. S. 91), die That *Liszt's* als „unschätzbares Verdienst“ im Sinne einer „*Pfadweisung für die Zukunft der Instrumentalmusik weit über Wagner hinaus*“ — und zwar in ausführlicher Begründung *gegen* Wagner's „Tanzmusik“-Theorie — zu rechtfertigen. Also könnte Wagner doch auch mit dem „Melodram“ einmal zu eigen-sinnig gewesen sein.

allein im realistischen Boden wurzelt, sondern mit seiner Blütenkrone gelegentlich auch in eine Idealitätssphäre hineinreicht.

Thatsächlich haben wir hier ein bedeutungsvolles Uebergreifen der modernen Litteratur auf die Wagnerbewegnung, das zeitgemäße Fruchttragen der Errungenschaften des neuen musikdramatischen Styles wiederum im Gebiete des Wort-Verses, weil seine „Idealisierung" eben heute (seit Schiller und Beethoven) auf dem Wege der Musik und des Sprachgesanges notwendig liegen muß. Mag diese Verbindung Rosmer-Humperdinck, mit Bezug auf die verschiedenartigen Persönlichkeiten wie Charaktereigenschaften der beiden Autoren, zunächst auch gar Manchem wie offenkundige „Mesalliance" vorgekommen sein — das ist wieder eine Frage für sich: sicher ist, daß wir just in diesen beiden, vom „Fall Wagner" frisch herkommenden Talenten (denn Frau Else Bernstein-Rosmer ist eine Tochter des bekannten Münchener Wagnerianers, Musikdirektor Heinrich Porges, also auch in jener Luft ursprünglich aufgewachsen) ein interessantes, wenn schon noch unbefriedigt lassendes Beispiel künstlerischer Vermählung der litterarischen „Moderne" mit Bayreuther Ergebnissen vor Augen haben. Es handelt sich somit um jene vielsagende gegenseitige Annäherung der scheinbar so getrennt marschierenden Lager, wie ich sie als unmittelbar bevorstehend aus Anlaß des Gerhard Hauptmann'schen „Hannele"-Traumes und der von Max Marschalk feinsinnig dazu gestellten, recht charakteristischen Musik vor 6—7 Jahren schon (in einem Dresdner Blatte) haarscharf prophezeit hatte. Seit R. Wagner's gewichtiger und weitausgreifender Siegfried-That der Verschmelzung und Zusammenschweißung von Poesie und Musik — seit ihr sprießt und keimt, treibt und blüht es eben, mit einem Male merkwürdig befruchtet, allerorten, an allen Ecken und Enden. Die Poesie wird bei idealistischer Steigerung — selbst im naturalistischen Rahmen — musikalisch, die Musik ihrerseits poetisch-realistisch; es entstehen auch da ganz natürliche Zwischenglieder und Uebergangsformen. Oder aber: es werden die von Wagner mit starker Hand errungenen und in mächtigeren Dimensionen durchgeführten ästhetischen Gebietserweiterungen mit zeitgemäßer Rückwirkung von Mindergroßen, aber auf ihrem Felde Wohlberufenen auf kleinere Formen und Zwischenstufen nun mit mehr oder minder

Geschick übertragen — sodaß z. B. auch ein Neuaufleben jener uralten Vereinigung von „Singen und Sagen“ dabei wieder einmal zu Tage tritt (vergl. den interessanten „Fall Wüllner“). Und höchstens nur in einem Punkte wäre hier eine dringende Warnung füglich anzubringen — frei so etwa nach Brangänens „Wächterlied“: „Habt des Einen Ruf in Acht, der den Schläfern Schlimmes ahnt, bange zum Erwachen mahnt! Habet Acht — habet Acht!“ Steht nämlich zu befürchten, daß uns am Ende die Herren Professor von Lenbach und Intendant von Possart mit ihren „Retrospektiven“ und ihren „Restaurationen“ das „Moderne“, noch ehe es voll zum Durchbruch gelangt ist, gerade in diesem Saatbereich knicken werden; daß sie durch eine mit barockem Aufputz herausstaffierte „Klassik“ und durch einen Styl-Akademismus, der doch nur eine verkappte „Antikität“ sein kann, uns wieder jämmerlich verschütten werden, was sich eben erst so schön angebahnt hatte. „Pseudomoderne!“ — hier liegt meines Erachtens die nicht zu unterschätzende Gefahr, daß alles sich zwar noch in Wohlgefallen, aber auch in blauen Dunst auflösen möchte, je mehr eben gerade der Umstand zu Mißverständnissen führen darf und weitere Kreise gründlich irre leiten kann, daß Führer der musikalischen Sezession (wie Strauß oder Schillings) diesen billigen Possart'schen Ausstattungszauber in „Empire“ und reaktionärer „Biedermanns-Dekadence“ gelegentlich mitmachen. Darum auch: Videant artifices, ne quid detrimenti capiat — ars publica? Nein: ars privatissima et solipsissima!

Ich will darum die Frage hier ganz unerörtert lassen, ob das mit Humperdick u. A. angestrebte Richtige jener Bewegung zur „Mischkunst“ hin (um mit Batka zu reden) nun etwa linker oder rechter Wagner-Flügel ist — ich für mein Teil glaube freilich, es bleibt im Wesentlichen doch noch „rechter“. Jedenfalls aber erwächst unter diesen und ähnlichen Gesichtspunkten in unserer dramatischen wie lyrischen Litteratur neuerdings eine besondere Abart von Werken, welche weit eher dann als „Zwitter“ anzusehen wären, wenn ihr Sehnsuchtsruf nach musikalischer Ergänzung ungehört verhallen sollte.*) Ich meine, weit eher dann, als wenn sie in

*) Die ganze Mystiker- und Symbolisten-Dramatik der Maeterlinck, H. von Hoffmannsthal 2c. gehört eigentlich hierher.

Gottes Namen zur „melodramatischen“ Form mutig gleich weiterschreiten. Selbst Gerhard Hauptmann's Märchendichtung von der „Versunkenen Glocke“ giebt sich im Grunde nur wieder als solch' ein unrubrizierbares, gleichsam in der Luft hängendes Ding, für welches die Musik Krampflöserin hätte werden können.*) Auf welchen weitschweifigen Umwegen der metrischen Wortkunst mußte der Dichter da nicht oft sehr unvollkommen erst zu erreichen suchen, was ihm ein paar Akkorde stimmungsreicher Musik, wenige charakteristische Harmonien sehr bestimmt und viel kürzer hätten bieten können: ich meine die poetische — genauer noch: die lyrische Grundstimmung des Ganzen (man denke nur an den Elfentanz)! Ich glaube darum auch, daß — so, wie dieses Drama heute nun einmal geschaffen ist — durch Hinzufügung von Musik eher eine unnötige Wiederholung (Pleonasmus) entstehen muß. Und blicken wir noch weiter auf andere, gleichfalls wieder mehr einem „idealistischen“ Zuge folgende Werke der Nach-Wagner'schen rezitierenden Dramatik: auf Wilbrandt's gehaltvollen „Meister von Palmyra“, Rich. Vossens etwas merkwürdige „Blond-Kathrein“, und dergleichen mehr: ob das mit all seinem starken Lyrismus nicht gar oft nach Musik ordentlich lechzt — schreit, wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser? Ja, sogar Hermann Sudermann im „Johannes“-Drama, wo er den religiösen Idealismus nur eben als Stoff und Form zum Vorwand nimmt für ein realistisch „Sodom's Ende“ mit starkem haut-goût-Inhalt: gerät er da nicht mit der (von gar vielen Seiten dramaturgisch ihm so sehr gerügten) „inneren Seelenhandlung“ seines Helden nur

*) Freilich müßte der dieses Dornröschen erlösende Prinz doch ein wenig anders aussehen als der takt- und geschmacklos zugreifende Heinrich Zöllner, der den Stoff — wie früher schon Goethe's „Faust“ — einfach als durchkomponiertes Opern-Textbuch hergenommen und so bereits den zweiten Kunstfrevel an deutscher Litteratur auf seine Seele geladen hat: was ihn selber indessen gar nicht weiter zu genieren scheint. Ob dagegen des Rigaer Komponisten Otto Muyschel neue, in Reval zuerst aufgeführte Begleitungsmusik (charakteristische Zwischenspiele, Lieder Rautendeleins, Elfenreigen, und melodramatische Behandlung einiger Höhepunkte des Drama's) diesem Zwecke besser entspricht, entzieht sich zur Zeit noch meiner Beurteilung. Auch ein Russe, Namens Davidow, soll etwas Aehnliches zum selben Werke geschaffen haben.

wieder in jenes eigentümliche Fahrwasser, darinnen sein Schiff als schlechtes, rechtes Musik-Drama doch noch am sichersten segeln würde?*)

Dieser, heute etwas herren- und führerlos innerhalb unserer litterarischen Produktion umherflackernden Zwischengebilde sich annehmen, sie lebenweckend, mit einer an dem „Problem Wagner“ geläuterten Kompositions-Technik aufgreifen und sie — wenn schon, denn schon — wenigstens zum „Melodram“ auf der höheren Stufe des neudeutschen (leitmotivischen und sprachmelodischen) Bewußtseins hinüberretten: das scheint mir doch keineswegs einen Anachronismus zu bedeuten, sondern spräche im Gegenteil von einem gleich verständnisinnigen wie schaffenskräftigen Versenken in eben die Zeichen der Zeit und die daraus sich ergebenden neueren Forderungen. Weit entfernt überdies, den leidigen Kothurn, unnatürliche Zerrungen und gespreizte Dehnungen der Sprache bis zur unleidlichen Pathetik damit heraufzubeschwören, veranlaßt gerade eine, nach Tonhöhe wie Rhythmus genauer denn je vorgezeichnete Deklamation, wie diejenige Humperdinck's — was mir an einigen ganz entscheidenden Beispielen in praxi klar wurde — unsere Schauspieler erst wieder, sinnvoll und richtig, am Leitseil dieser ästhetisch geregelten Ausdrucksweise, ihren Text zu sprechen. Hat ähnlich seinerzeit doch auch Wagner durch die musikalische, sprachgesangliche Einkleidung seines Wortverses deutschen Sprachgeist und deutsches Sprachbewußtsein neu geweckt, das Wurzelgefühl für unsere Sprache dem Gebildeten wieder belebt. Kurz, ich behaupte nunmehr geradewegs: der durch Wagner's Kunst und Lehre hindurchgegangene Musikkritiker unserer Tage — er wäre der verständigste, zuständige Referent, zum Mindesten im Falle Rosmer-Humperdinck gewesen, nicht aber der von Laube oder Gustav Freytag's „Technik des Drama's“ herkommende Dramaturg älterer

*) Wenigstens vermag ich die Aufführung eines „symphonischen Epiloges“ darüber (von G. Langenbeck), hernach im Konzertsaal, nur als einen sehr unbefriedigenden und höchst zweifelhaften Ersatz für die eigentlich im Drama vorhandene Musiktragödie zu empfinden, auch wenn jener Epilog sich „die Charakteristik des Helden selbst, eine Schilderung seiner seelischen Handlungen und Konflikte“, nicht etwa eine „Abschilderung der Szenenfolge des Dramas“ zum Vorwurf genommen.

Ordnung. So jedoch haben wir günstigsten Falles einen modern geschulten, vornehmlich auf den Naturalismus verpflichteten Dramenkritiker, der nichts von der Musik zu verstehen vorgiebt; anderseits einen Musikreferenten, dem die moderne Litteraturbewegung noch ein böhmisch Dorf, moderne Kunst das Blümchen „Rühr' mich nicht an!" und allgemeine Kulturfragen der neueren Zeitbewegung ein Rätselbuch mit sieben Siegeln geblieben sind. Von ihnen sprechen, sie anstellen und verwenden, heißt — das kann ich aus meiner eigenen Redaktionswirksamkeit auf's Wort versichern — grenzenlose Verlegenheit für einen neuzeitlich gesinnten Feuilletonleiter. Und wie der Herr so der Knecht: wie diese zweifelhaften Vertreter der „öffentlichen Meinungen", so auch die natürlichen Träger der „privaten Faulheiten" — wie der Kritiker und seine Zeitung, so ihr alltägliches Lesepublikum. Man darf sich darnach also gar nicht mehr wundern, wenn es auf dem in Rede stehenden Gebiet so lange nicht Tag werden will. . . .

Bei einem weiteren hübschen Anlaß wiederum, gelegentlich der Aufführungen des Bierbaum-Thuille'schen „Lobetanz", waren (so weit ich sehen konnte) die Herren Opern-Referenten meist allein aufgeboten, und sie haben bei dieser passenden Gelegenheit — man muß leider sagen: mit erdrückender Mehrheit (Oskar Bie und Heinrich Bulthaupt etwa ausgenommen, sowie einige geschätzte Federn älterer Namen von vornherein gerne entschuldigt!) ihr ziemlich erschöpfendes Ungeschick vor aller Welt erwiesen, dem einer „modernen Kritik" damit aufgegebenen Thema auch nur von ferne beizukommen. Nicht etwa, daß sie dem freundlichen, frischen Werkchen eine Niederlage bereitet hätten — o bewahre! Nein, über den Schellenkönig haben sie es gelobt, mit Begeisterung sogar in den Himmel gehoben. Sah man dann aber näher zu, warum sie es wohl priesen, so gewahrte man mit hellem Erstaunen, daß keine Spur der Idee, ja noch kein Atom von dem in ihr Empfinden übergegangen war, worauf es hier doch vor Allem ankam. Was eben das Eigenartige und Bezeichnende an diesem merkwürdigen „Singspiel", das wirklich Neue in ihm war gegenüber allen ähnlichen Erscheinungen auf diesem oder verwandtem Boden — daran hatte die feine Spürnase dieser Herren „Meister der Loge vom kritischen Stuhl" wieder einmal vorbeigerochen. Ich will davon noch nicht einmal viel Aufhebens

machen, wenn bei der überwiegenden Mehrzahl dieser klugen Nachrichter Otto Julius Bierbaum's, bei allem Styl-Archaismus doch höchst fortschrittlich gemeinte Dichtung ohne Gefühl für ihre zartpoetischen Sonderreize und ersichtlich zumeist ohne jede nähere Kenntnis der litterarischen Persönlichkeit des Dichters, wie ein x-beliebiges anderes Operntextbuch auch, behandelt wurde. Nein, der Haken sollte diesmal noch ganz anderswo liegen: in der wahrhaft rührenden Ahnungslosigkeit nämlich gegenüber all' den neueren Regungen einer jungen „sezessionistischen" Farbenkunst, des sogen. präraphaelitischen Geschmacks, und einer „intimen" Ausstattung — einer ungemein dezenten dekorativen Wirkung, zu welcher der schablonöse Operneffekt wie die Faust auf's Auge paßte. Ich weiß ja selber nicht, wie die späteren Inszenierungen nach Berlin, und namentlich nicht, wie die Karlsruher Darstellung war, an der von mehreren Seiten übereinstimmend die stimmungsvolle Ausstattung besonders rühmend hervorgehoben wurde. Von der Berliner Première weiß ich es zufällig ganz bestimmt, daß sie nicht „stylgerecht" in jenem Sinne gewesen sein kann; denn wenige Tage darnach erließ dort Otto Julius Bierbaum selbst — bekanntlich ein Ausstattungstalent allerersten Ranges, dessen beherztem Vorgehen wir in Deutschland unter Anderem die ganze buchgewerbliche Wandlung verdanken — eine Art von Preß-Manifest: des Inhalts, daß die Dekorationen des Stückes auf der ersten Bühne Reichsdeutschlands nicht nach seinen Intentionen hergestellt bezw. mit Nichten glücklich gewählt gewesen seien. Nun, dem kundigen Thebaner, einem Wissenden, mag das schon genügen! Von den namhaften Opern-Rezensenten der dortigen Presse hatte jedoch gleichwohl kaum Einer ein Haar darin gefunden, obschon doch eine aufmerksame Durchsicht der bloßen Dichtung, mit ihren auffallend sorgfältigen Farbenwert-Bestimmungen und den peinlich genauen Nüance-Angaben, (eine zeitweilige Beschäftigung des „Gebildeten" auch mit den Fragen moderner Kunst und modernen Kunstgewerbes allerdings vorausgesetzt) zu einer produktiven Bethätigung eigener Anschauung hier ganz unvermeidlich hätte führen müssen. Ist auch wahrlich alles gar nicht weiter zu verwundern, sieht doch das Gros dieser ständigen Herren Opernzensoren heute noch kaum den mißlichen „Gallerieton" im Ameublement unserer landläufigen Interieur

Inszenierungen, und selten genug die unsäglich falschen Beleuchtungs-effekte (mit brutal spielenden Rot-, Blau-, Violett- und Grünlichtern) auf Seiten unserer, im Opernschlendrian nur zu sehr befangenen Herren Theater-Regisseure; ist doch bisher eigentlich erst Adalbert von Goldschmidt auf den gescheidten Gedanken verfallen, einen bedeutsamen Häuptling der Sezession bildender Künstler, wie Stuck, der an sich schon ein ganzes Programm bedeutet, zur Inszenierung seines grandios gedachten Mysterienspiels „Gäa" wirksam heranzuziehen. Ganz natürlich handelt es sich hierbei manchmal auch nur um vorübergehende Modeerscheinungen; es sind aber doch für das musik-dramatische Gebiet unfehlbar Geschmacks-Bereicherungen und bedeutsame Kunst-Neuerungen, was als ästhetische Errungenschaft dabei gelegentlich herauskommen kann.

Nun sollte man ja wohl denken, daß gerade die überzeugten „Wagnerianer", die sich seit ihrem „Meister" auf das gemeinsame Zusammenarbeiten aller Künste so gern etwas zu Gute thun und die den hohen Begriff vom „Gesamtkunstwerk" als drittes Wort im Munde führen — daß sie vor Allem dazu vorbestimmt wären, mit solchen Anschauungen auch in ihrem eigenen Leben und in ihrer amtlichen Thätigkeit wirklich Ernst zu machen; es stünde ohne Weiteres zu erwarten, daß diese Gattung von Menschen allen Anderen voran sich dazu aufgerufen fühlen sollte, in den Nachbar- und Grenzgebieten ihrer Sondersparte mit Interesse und Verständnis für das treibende Zukunftsmoment sich umzusehen. Für gewöhnlich ist da leider das reine Gegenteil von „Universalität" des Geistes zu finden und an die Stelle lebendig-selbstthätiger Urteilskraft zumeist kurzsichtige Partei-Eingeschworenheit getreten. Denn wie will man von der Tagespresse eine feinfühlige Witterung der modernen „Note" verlangen, wo doch kein einziger „eingeweihter" Kritiker des Bayreuth von 1896 seine Stimme erhoben hat, daß die aktive Beteiligung eines Meisters wie Hans Thoma dort zwar einen begrüßenswerten Fortschritt in's moderne Dekorationswesen, zugleich aber auch einen recht bedenklichen Mißgriff bedeute? — ganz abgesehen noch davon, daß diese Befassung mit der „Modernität" dort so lange noch eine reine Aeußerlichkeit bleiben mußte, als auf der anderen Seite noch solche künstlerischen Unmöglichkeiten im szenischen Bilde

verblieben waren, wie z. B. gänzlich unglaubwürdige Versatzstücke, Treppenstufen inmitten landschaftlicher Motive, unrichtige Farbenzusammenstimmungen, falsche Perspektiven und absolut fehlerhafte Beleuchtung (nämlich seitlich und von unten, statt von oben). Das heißt vielmehr: Einer sagte es schon damals, und zwar ziemlich laut und vernehmlich; doch ihn zu nennen, verbietet mir — um mit dem bekannten Heidelberger Universitätslehrer einmal zu reden — meine natürliche Bescheidenheit.

Man braucht zudem ja nur Böcklin's übermütig jauchzendes „Spiel der Wellen" — die drei Nereiden im neckischen Wettschwimmen mit dem nach ihnen haschenden zottigen Gesellen — und Thoma's Gesamtschaffen, in Sonderheit dessen herbe, in der Bewegung nahezu groteske „Rheintöchter"-Studie, gegen einander zu halten, um sich darnach die wichtige Frage unschwer selbst zu beantworten, welcher von Beiden dem „Dämonismus der Bühne", der lebendigen Drastik des Wagner'schen Bühnen-Realismus, im Ganzen wohl näher stehen mag: der phantastische Exoteriker südlicher Farbenglut und warmblütigen Lebens, oder der stille, esoterische Träumer mit den deutschen blauen Augen? — Ich breche hier ab, wollte ich doch mit einem einzigen scharfen Schlagschlichte nur rasch die Situation beleuchten, nicht aber damit etwa die positive Forderung aussprechen, daß man dort nun Boecklin hätte beiziehen sollen. Lediglich um eine Aufklärung darüber war mir's zu thun, wie damals die beschämende Unvertrautheit des offiziellen Musikrezensententums mit der bildenden Kunst unserer Tage Bayreuth scheinbar die Berechtigung verlieh zu seiner, in vornehmer Unnahbarkeit ex cathedra ausgegebenen Losung: „Ihr negiert lediglich, weil es sich bei diesem dekorativen Styl um etwas Neues handelt und sein Anblick Euch noch eine ungewohnte Erscheinung ist — wartet nur, balde werdet Ihr Euch schon hineinsehen!" . . . . . wie jene Musikkritik aber wiederum in der Logik ihrer Argumente (zwischen trabantenhafter Verteidigung dieses Neuen, und zwar blindlings durch Dick und Dünn, wie ebenso kritikloser Ablehnung a limine) nichts weniger als mit Ruhm sich bedeckt hat. Demnächst soll ja nun in Karlsruhe und Dresden das reizvolle „Weihnachtsmysterium" von Philipp Wolfrum, wie es gedacht ist: als „Mysterium" nämlich, und nicht mehr nur als Konzert-Oratorium, mit

Begleitung lebender Bilder nach künstlerischen Entwürfen von Hans Thoma zur Darstellung gelangen. Da ist der „Lyriker“ Thoma einmal durchaus am Platze und wahrlich in seinem eigensten Elemente. Hoffentlich wird dann auch kein Musikkritiker von Ruf mehr (wie noch 1896 en masse) sich finden, der diesem reifen Altmeister mit einem von keinerlei Sachkenntnis irgendwie getrübten Urteile gegenübertritt!

Um es also kurz noch einmal zusammenzufassen: Das einzige Positive, was unser Bierbaum-Thuille'sches Bühnenmärchen „Lobetanz“ der Durchschnittskritik bisher abgewann, war — und dieser Fall ist typisch: daß es als „Wagnerisch“ begutachtet wurde. Sie wollte natürlich das Ganze so etwa als „modern-fortschrittlich“ damit bezeichnet haben: unsere engere Fachkritik ist nämlich jetzt allmählich und glücklich schon — bei R. Wagner gelandet. Nun kenne ich selbst Ludwig Thuille's Musik leider nur erst aus dem Klavier-Auszug und muß mir daher eine Nachprüfung meiner Auffassung bis nach dem persönlichen Eindruck einer realen Bühnenwirkung ausdrücklich vorbehalten. Auch nehme ich von vorneherein gleich die interessante musikalische Groteske bei Gestaltung der „Kerkerszene“ (im letzten Akt) mit allem Nachdrucke hier aus. Durch sie allein schon erhebt sich der Komponist als Charakteristiker des „Galgenhumors“ neben anderen modernen Variationen und realistischen Fortbildungen im Ausdrucke musikalischen Humors, die wir als „Ironie“ (bei Berlioz, Liszt und Rich. Strauß), als „Tragikomödie“ (bei Kienzl und Rich. Strauß), als geistreiche Karrikatur und verwegene Travestie (in Adalb. v. Goldschmidt's „frommer Helene“) u. A. nun schon besitzen, weit über das gute Mittelmaß, während er anderseits wieder, zusammen mit seinem Dichter, an der interessanten „Geschichte des Totentanzes“ eben dadurch ehrenvollen Anteil hat. Nur weiß ich im Augenblicke noch nicht recht — was sich nach seiner neuen, abermals gemeinsam mit Bierbaum vollendeten Schöpfung ähnlichen Charakters, „Gugelinde“ mit Namen, vielleicht sofort ganz unzweideutig herausstellen wird: ob ich ihn nämlich bereits dem linken oder doch noch dem rechten Wagner-Flügel zuweisen soll. Wohingegen mir z. B. ganz klar zu sein scheint, daß ein selbst so bedeutendes und hervorragendes Werk wie Sporck-

Schillings' „Ingwelde" doch erst einen letzten idealen Nachklang der herrlichen Abendröte Wagner'scher Kunst am Horizonte unserer Zeit bedeutet; daß der junge vielversprechende Siegmund von Hausegger weit eher mit seiner „dionysischen Phantasie für Orchester" als mit seiner Oper (nach E. T. A. Hoffmann) „Zinnober" das „Moderne" bereits gestreift hat; daß sodann der noch jugendliche Leipziger G. Brecher mit einer symphonischen Dichtung „Rosmersholm" (Ibsen) und zumal mit dem Orchester-Werke „Aus unserer Zeit" (Mackay) zunächst etwas altklug und vorreif-„hypermodern" sich anläßt, um nicht zu sagen: ganz absurd sich noch geberdet, um zuletzt hoffentlich doch „'nen guten Wein" zu geben; sowie, daß Felix Weingartner mit seinen „Gefilden der Seligen" jenes „Moderne" emsig gesucht, wenn auch keineswegs in entsprechendem Maße bereits gefunden, sondern nur eben die instrumentale Palette durch einige glänzende und außergewöhnliche Farbenmischungen bereichert hat. Darin — im Finden, nicht im Suchen des „Modernen" und neuen blühenden Tonlebens, im Ausladen einer berauschenden Farbenpracht auf Grund vollsaftigster Polyphonie, einer sehr reich entwickelten Harmonik und natürlicher instrumentaler Begabung — ist ihm Max Schillings als symphonischer Komponist („Seemorgen", „Meergruß", selbst in den kleineren Formen des „Zwiegespräches" für Streichorchester) ganz entschieden überlegen: wenn irgendwo, so tritt hier das Schlagwort von der „Emanzipation der Farbe" auch auf tonkünstlerischem Boden einmal in seine Rechte*); während andere Kräfte wie Klose, Mickorey

*) Heinrich Pudor (vgl. „Musikal. Wochenbl." 1900, Nr. 32) ist so naiv, im „sinnlichen Reiz des Klanges", in der „farbenfreudigen Instrumentation" allein nur das „Moderne" der Musik zu suchen und wiederum dieses lediglich bei dem Russen Rimsky-Korsakow oder dem Franzosen Vincent d'Indy zu finden. Sonst kann man ihm vielleicht zustimmen in dem, was er über die „Durchgangsphase" unserer Kunst dort sagt: „Es ist ähnlich wie in der Malerei, wo man zu sehen verlernt hatte und nun Licht- und Farben-Studien malte. Wir in der Musik hatten zu hören verlernt — zu hören nämlich physisch, mit den Sinnen — und komponieren nun Klang-Studien und Instrumentations-Studien. Das Geistige wird auch wiederkommen, aber wir müssen erst den neuen, modernen Körper schaffen, ehe wir an den Geist, den sich der Körper erst schafft, denken können."

und selbst ein Gustav Mahler, mit ihrer bis jetzt ungewissen Entwicklung, zur Zeit uns noch ungelöste Fragezeichen die Menge aufgeben, nach welcher Seite hin sie sich dereinst wohl endgiltig entscheiden werden.

Selbst Mahler, sage ich, von dessen fortschrittlichem Naturell und moderner Geistesverfassung wir sonst mit das Allerhöchste halten möchten — so zwar, daß wir ihm eine ganz aparte Stellung zugleich einräumen und an diesem Platze doch ein besonderes Wort noch widmen müssen. Zumal ist es seine Behandlung des „Programms" in der Instrumentalmusik, womit er ganz absonderliche Wege einschlägt, die nähere Beachtung verdienen; und ich hoffe daher keinen Vertrauensbruch zu begehen, wenn ich, zur Förderung eines besseren Verständnisses seiner künstlerischen Absichten, den Komponisten hier zunächst einmal seinen eigenen Anwalt sein lasse. Er selbst äußerte sich nämlich (bereits 1897) brieflich über jenen gewichtigen Punkt: „Ganz zutreffend haben Sie meine Ziele hierin im Gegensatz zu denen Straußens charakterisiert; Sie haben Recht, daß ‚meine Musik schließlich zum Programm als letzter ideeller Verdeutlichung gelangt, während bei Strauß das Programm als gegebenes Pensum vorliegt'. Ich glaube, damit haben Sie überhaupt an die großen Rätselfragen unserer Zeit gerührt, und zugleich das aut-aut ausgesprochen. — Wenn ich ein großes musikalisches Gebilde konzipiere, so komme ich immer an den Punkt, wo ich mir das ‚Wort' als Träger meiner musikalischen Idee heranziehen muß. So ähnlich muß es Beethoven bei seiner IX. ergangen sein; nur daß ihm die Zeit damals noch nicht die geeigneten Materialien dazu liefern konnte — denn im Grunde ist das Schiller'sche Gedicht nicht im Stande, das Unerhörte, was ihm im Sinne lag, zu formulieren .... Mir ging es mit dem letzten Satz meiner II. Sinfonie (C-moll) einfach so, daß ich wirklich die ganze Weltlitteratur bis zur Bibel durchsuchte, um das erlösende Wort zu finden .... Tief bezeichnend für das Wesen des künstlerischen Schaffens ist die Art, wie ich die Eingebung hierzu empfangen. Ich trug mich damals lange Zeit schon mit dem Gedanken, zum letzten Satz den Chor herbeizuziehen, und nur die Sorge, man möchte dies als äußerliche Nachahmung Beethoven's empfinden, ließ mich immer und immer wieder zögern! Zu dieser

Zeit starb Bülow und ich wohnte seiner Totenfeier hier in Hamburg bei. Die Stimmung, in der ich dasaß und des Heimgegangenen gedachte, war so recht im Geiste des Werkes, das ich damals mit mir herumtrug. Da intonierte der Chor von der Orgel den Klopstock-Choral ‚Auferstehn'! Wie ein Blitz traf mich dies, und alles stand ganz klar und deutlich vor meiner Seele! Auf diesen Blitz wartet der Schaffende — das ist die ‚heilige Empfängnis'! Was ich damals erlebte, hatte ich nun in Tönen zu schaffen. Und doch, hätte ich dieses Werk nicht schon in mir getragen — wie hätte ich das erleben können? Saßen doch Tausende mit mir in jenem Moment in der Kirche! Und so geht es mir immer: nur, wenn ich erlebe, ‚tondichte' ich — nur wenn ich tondichte, erlebe ich! . . . Sie können sich nicht denken, welche Seelenangst mich oft gepackt, wenn ich so Partitur nach Partitur in meine Lade gelegt, ohne daß jemand (trotz krampfhafter Anstrengungen meinerseits) von meinem Schaffen Notiz genommen hätte. Ich werde dies Strauß nie vergessen, daß er in wahrhaft hochherziger Weise den Anstoß dazu gegeben. Mich als seinen ‚Konkurrenten' zu betrachten, wird mir allerdings niemand zumuten dürfen (wie das leider jetzt so oft geschieht). Ich wiederhole Ihnen, daß ich zwei solche Leute nicht als ‚Subtraktions-Exempel' ansehen kann. Abgesehen davon, daß ich wohl mit meinen Werken als Monstrum dastehen würde, wenn nicht die Strauß'schen Erfolge mir die Bahn geöffnet, sehe ich es als meine größte Freude an, daß ich unter meinen Zeitgenossen einen solchen Mitkämpfer und Mitschaffer gefunden. Schopenhauer gebraucht irgendwo das Bild zweier Bergleute, die von entgegengesetzten Seiten in einen Schacht hineingraben und sich dann auf ihren unterirdischen Wegen begegnen. So kommt mir mein Verhältnis zu Strauß treffend gezeichnet vor . . . . Wenn Sie nun . . . . uns beide als die ‚Gegenpole' der neuen Magnet-Achse bezeichnen, so haben Sie damit eine Ansicht ausgesprochen, die ich schon seit Langem heimlich in mir nähre, und, wenn Sie meine Partituren, die nach der II. entstanden sind, kennen lernen werden, so dürfte Ihnen erst klar werden, wie intuitiv Sie bei Ihrer Formulierung verfahren sind."

Mahler und Strauß? In einem Artikel über „Die musi-

kalischen Strömungen der Gegenwart" machte ich vor Jahren einmal den schüchternen Versuch, nachzuweisen, wie wir in unserem deutschen Musikleben deutlich zwei Hauptstromgebiete, ein nördliches und ein südliches, zu unterscheiden vermöchten. Ueber letzterem liege gleichsam das warme, weichere Klima einer südlichen Melodik, und südländische Einwirkungen schienen diesem Stromnetze zugleich den klaren Fluß eines romanischen Ideales der durchsichtigen Form, plastischer Schöne und symmetrischer Harmonie immer wieder zuzuführen — entgegen der dort, im nördlichen Bereich, zu verfolgenden germanischen Neigung nach architektonischer Strenge, malerischer Wahrheit, herber, knorriger Charakteristik, harmonischer Spekulation und kontrapunktischer Grübelei. So steht einem Bach ein Händel, einem Beethoven—Cherubini, einem Schumann—Mendelssohn, Wagner'n ein Liszt und einem Brahms wiederum Bruckner gegenüber: es ist, wenn wir genau zusehen, überall ein südlicher Familienzug in Ton, Farbe, Linie, was sich da als fühlbares Gegenbild gegenüber spezifisch germanischem Wesen geltend macht, wenn auch der individuellen Mischungen zwischen Nord und Süd, zumal auf der Höhe der Wasserscheiden, gar mancherlei und sehr verschiedenartige dabei herauskommen. Und merkwürdig! So hatte ich auch ganz subjektiv, trotz aller „Kakophonien" (vor denen sich die „Stadt der Intelligenz" seinerzeit so erschreckt bekreuzigte), schon gleich beim ersten Bekanntwerden mit Mahler und vor Empfang des oben zitierten Briefes den entschiedenen Eindruck, daß dieser gleichfalls jenem mehr südlichen Stromgebiete der Musik im Wesentlichen zuzurechnen sein dürfte, und als ob sich der Name Richard Strauß und seiner dereinst einmal in ähnlicher Weise gegenüber (bezw. zur Seite) stehen könnten. Es mag vielleicht unvorsichtig sein, das so früh auszusprechen; allein meine Empfindung, ganz ungerufen, war so zwingend, daß ich sie zum Mindesten nicht übersehen durfte, und es ist gewiß immer von Nutzen, wenn man der Entschleierung von einmal aufgegebenen Rätseln dadurch näher rückt, daß man nur erst einmal klar weiß, wohin man seine Gedanken zu lenken hat. Mahler's persönliche Vorliebe für Weber's hinterlassene, von ihm selbst noch pietätvoll bearbeitete Oper „Die drei Pintos" träte damit erst nachträglich in ein helleres Licht und fände darnach ihre wahlverwandtschaftliche

Erklärung, da wir ja auch Weber's Melodik zweifelsohne auf südliche Einflüsse oder Neigungen gelegentlich zurückführen dürfen.

Die Frage „Was dünket euch um Mahler?“ ist also nicht so leichthin zu beantworten. „Une fantasie étonnante!“ — auf dieses Fremdwort, angepaßt einer so fremdartigen Erscheinung, ließe sich wohl noch am ehesten eine Einigung der Geister erzielen. Denn in der That, ein ehrliches Erstaunen war über alle musikalischen Astronomen gekommen beim ersten Neu-Auftauchen dieses, in seinem Naturgesetz und Lauf zur Zeit noch völlig unberechenbaren, ohne Zweifel jedoch blendenden Gestirnes am Kunsthimmel. Und selbst heute herrscht die Verblüffung, das Stutzen und Staunen darüber, noch entschieden vor. Nun halten freilich gar viele kluge Skeptiker das „Nil admirari“ immer wieder für die einzig richtige und sachgemäße Philosophie. Allein, wir möchten es in diesem Punkte doch lieber einmal mit den alten Griechen halten und weit eher glauben, daß gerade im θαυμάζειν der Anfang zu einem wirklich verständnißvollen Erkennen liege. „Tout comprendre“, aber, „c'est tout pardonner“ — bekanntlich. Ja, ich gehe so weit zu sagen, daß mitunter selbst ein „tout pardonner“ zum „tout comprendre“ führen könne. Zum Wenigsten doch dürfte einem Mahler niemand vorwerfen können, daß er etwa tondichten wolle, ehe er in Tönen zu „bauen“ gelernt habe. Und sicher ist jedenfalls, daß über alle diese Dinge ein endgiltiges Urteil überhaupt nicht gewonnen werden kann, ehe wir nicht zugleich einen prüfenden Blick auf die moderne Entwicklung der Technik und die besonderen, neuen Aeußerungsformen der modernen Idee selber zu werfen uns entschließen. Wir müssen also, ehe wir weiter schreiten, wohl oder übel ein kleines ästhetisches „Intermezzo“ an dieser Stelle einlegen. —

Nun, dem schon in unserem ersten Kapitel ganz allgemein berührten Zuge der Zeit zum Analytischen hin entspricht sicherlich die zunehmende Auflösung der breitausladenden Themen unserer Klassiker in immer kleinere, aber auch geschmeidigere Motivgliedchen, welche an den jüngeren Tonsetzern seit Wagner (an dem sie schon Hanslick scharf rügte), so häufig als kurzsichtig, neuerdings beanstandet werden. Und überdies erlebt der wissenschaftliche Fortschritt der Seelenkunde, von der Gefühls-Psychologie zur Empfindungs-Physiologie

(heute sogar noch bis in das feinste Nervengeäder hinein), in der Musik sein künstlerisches Analogon offenbar mit der weitgehenden Ausbildung des polyphonen Orchestergewebes, bis zur Verästelung all dieser Motiv-Partikel zu immer verwickelteren, gemischten rhythmischen Gebilden. Der malerischen „Teilung der Töne“ wiederum, mit welcher Hand in Hand auf dem Gebiete der Plastik (vergl. Troubetzkoy!) eine „Dezimirung der Flächen“ geht, ihr folgen ganz ersichtlich: einerseits die seit dem „Tristan“ unverkennbare Zuspitzung der Halbton-Chroma, dank einer sensiblen Enharmonik, zu Viertelston-Schritten; andererseits die individualisierende Zerlegung des gegebenen Instrumental-Körpers selbst noch einmal innerhalb derselben Stimme (vgl. Strauß' 16 stimmige a capella-Chöre) oder einzelner Pulte. Noch deutlicher aber läßt sich dieser Vergleich mit dem Werdegang anderer Künste bei einem Hinblick auf die zeitgenössische Architektur im „modernen“ Sinne weiter verfolgen. Denn, fassen wir (mit Victor Hugo) die Baukunst als das „große Hauptbuch der Menschheit“: was hindert uns dann, jene unsere neueren, so vielstimmigen, so vielfach verzweigten Musik-Bauwerke — im Gegensatze zu den „flüssig gewordenen“ Stein-Architekturen der älteren Tonmeister — mit Wesen und Fortschritt der Eisenkonstruktion in unserer zeitgenössischen Architektonik auch wieder in Beziehung zu bringen, wenigstens soweit hierbei die motivische Struktur, das Gefüge der inneren Vernietungen und das reiche Bindewerk in Frage kommt? Bleiben wir aber selbst noch beim Steinbau und lenken wir unser Auge nach außen, zum Aufriß und der konstruktiven Gesamtgliederung nach ihren Hauptteilen hin, so drängt sich uns auch da wieder, und hier erst recht, der Unterschied zwischen früher und jetzt in einem einleuchtenden Gleichnisse auf. So genügt doch ein Blick auf das völlig neuartige Bauprinzip z. B. am bayerischen Nationalmuseum zu München*) (im Vergleich etwa zum neuem Justizpalast, oder gar dem Maximilianeum), um uns alsbald ein architekturales Seiten-

*) Dieses hat jeder einzelnen, darin enthaltenen Denkmäler-Sammlung und jeder besonderen Haupt-Epoche der Culturhistorie ihr stylvolles, zupassendes Sonder-Gehäuse geschaffen — ganz unbekümmert darum, ob alles nun auch zu einem „monumentalen“ Ganzen, nach altem Rezept, hübsch „zusammengeht“.

stück zum musikalischen Fortschritt von der Beethoven'schen Symphonie (in 4 Sätzen) zur neuen symphonischen Dichtungsform (in einem Zuge) an die Hand zu geben. Wie dort, im Architektonischen, so hier, im Tonkünstlerischen: die Wendung vom geschlossenen, monumental ausladenden Centralbau, der — von der Façade aus entworfen — im Großen und Ganzen mit symmetrischer Gliederung nach den Seiten zu abklingt, hin zur freien, scheinbar ganz willkürlichen Entwicklung nach einer Oekonomie von innen heraus, nach dem organischen Bedürfnis eines Innenlebens und in einer völlig ungebundenen Gruppierung der Teile, welche statt der Gesetze der Harmonie und des Parallelismus der Glieder mehr die Bedingungen eines Gleichgewichts der Kräfte und Ausgleichs der Gegensätze, in lebendiger Verteilung von Leicht und Schwer, Licht und Schatten, zu erfüllen trachtet. Dort äußere — hier innere Einheit; dort ein centripetales — hier ein zentrifugales Prinzip; dort „Symphonie" — hier etwa „Rhapsodie" (in Steinen oder Tönen)!

Daß weiterhin auch die instrumentalen Möglichkeiten für uns noch lange nicht alle erschöpft zu sein brauchen, dafür spricht mir allein schon die beherzte Einführung eines ganz neuen, von einem Mathematiker (Dr. Alfred Stelzner in Dresden) ausgedachten und konstruierten Streichinstrumentes in das moderne Opern-Orchester: der „Violotta" nämlich (mit Klangfarbe und Tonumfang zwischen Bratsche und Cello) durch Max Schillings in der Partitur zu seinem „Pfeifertag". Würden sich unsere jüngeren Komponisten zu Alledem noch entschließen können, von den sogen. alten „Kirchentönen", d. h. den eigenartig fremden, aber reichen „griechischen Tongeschlechtern", und zwar in kühner Mischung mit der temperierten Chroma, ergiebiger Gebrauch zu machen: ich bin es überzeugt, statt einer „reaktionären Schrulle" würde eine weitere Subtilität des „modernen" Tonempfindens sich entwickeln dürfen — eine Wegebahnung zu neuen Perspektiven, deren „Patent" allerdings dem Genius wird vorbehalten bleiben müssen. Ich weiß nicht, ob Anton Urspruch am Ende schon im Besitze dieses Musterschutzes sich befindet, denn ich kenne seinen Hymnus „Ave maris stella" leider noch nicht persönlich. Ich will aber wenigstens nicht unterdrücken, was Prof. Dr. Fritz Volbach in einem sehr dankenswerten Uebersichtsartikel über „Die

Zukunft unserer Chormusik" (Kunstwart 1900, Heft 16) als guter Kenner darüber neuerdings verlauten läßt. Nach ihm sucht das Werk „ein neues Problem im modernen Schaffen zu lösen .... Von größtem Interesse ist es nämlich, zu sehen, wie Urspruch sich mit der alten Tonart abfindet ... Die Art, wie er das Charakteristische der alten Tonarten dem modernen Satze dienstbar macht, ist eine ganz neue. Sie erscheinen nicht zufällig, sondern aus innerer Notwendigkeit; die kleine dorische Doppelfuge vor dem Schluß bietet hierfür den besten Beweis. In unser reines Dur oder Moll umgesetzt, würde dieser Satz geradezu brutal erscheinen, während er so durch die viel feineren Tonunterschiede einen herrlichen Reiz erhält und vor Allem beweist, daß die Anwendung dieser Tonarten kein Hindernis bildet, um dem poetischen Vorwurf und der modernsten Tonmalerei gerecht zu werden."

Gehen wir sodann einen Schritt weiter und lenken unsere Aufmerksamkeit noch auf die wachsende Charakteristik auch im Bereiche der sonst so „innerlich" gearteten Tonkunst, so werden wir da zu allernächst nicht verkennen dürfen, daß wir eine innere und eine äußere Natur (natura naturans und natura naturata) zu unterscheiden haben, welche sich von der Musik als künstlerischer Inhalt bezw. als Objekt ihrer Charakterisierung sehr wohl aufnehmen läßt. Allerdings kommt es bei ersterer mehr auf die „Musik als Ausdruck" an, während es bei letzterer dann unwillkürlich mehr auf das Moment der Nachahmung hinauslaufen wird. Aber von vorneherein ausgeschlossen ist doch keines von beiden; man wäre nicht im Geringsten berechtigt, bei der zweiten Art von einem ästhetisch verwerflichen Unfug, einem bedauerlichen Irrweg, einer unwürdigen Spielerei oder gar von „minderwertiger Musik" zu reden. Oder, wer wollte hartnäckig leugnen, daß in der freien Natur selbst schon mehr oder minder artikulierte Laute und Schallerzeugungen an unser Ohr bringen, die jedenfalls ebenso gut wie das innere Seelenleben, oder Gefühlsbewegungen einer dunklen Gemütswelt, Vorbild für den Musiker, Gegenstand einer ästhetischen Verwendung werden können? Zur Erzielung künstlerischer Wirkung daran bedarf es eben nur der Voraussetzung, daß das von dort aufgenommene Rohmaterial, der „Schall", thunlich zum Ton moduliert und mittels der formgebenden

Prinzipien der Tonkunst: Rhythmus oder Harmonie, geschmackvoll „stylisiert“ erscheine. Es gilt einfach zu bedenken, daß das Meiste von dem, was man geringschätziger Weise als „Geräusch“ für die „hohe Tonkunst“ abzulehnen pflegt, durch das gemeinsame Element der Tonhöhe, Tonstärke oder Klangfarbe bereits an der ästhetischen Welt teilnimmt, daß bei allen diesen Dingen jedenfalls Rhythmus und Dynamik für die Regel das natürliche Bindeglied zwischen Natur und Kunst abgeben dürfen; so daß im Grunde nur Eines zu vermeiden bliebe: daß nämlich die zeitlich sich ergehende Kunst der Musik räumliche Wirkungen anstrebe. Wie man z. B. unregelmäßig in Kampflärm einfallenden Kanonendonner der Wirklichkeit durch die große Trommel (als Instrument) und einen freien Rhythmus — bezw. Pausen, hier auf dem guten, hier wieder auf dem schlechten Taktteil (als Form), bald nah (dröhnender), bald fern (dumpfer), zu echt musikalischem Eindruck beim Hörer tonal einkleidet, das will sagen: wie man ihn zur „künstlerischen Wahrheit“ erhebt und in die Welt des ästhetischen Scheins erlöst, das hat Liszt in seinem „Rakoczy-Sturmmarsch“ so genial wie unanfechtbar uns gezeigt.

Und fürwahr! Sollen denn: Gebirgsjodler, Vogelstimmen, Grillenzirpen, Glockentöne, Orgelklänge, Dudelsackpfeife und Drehorgelmelodik, Jagd- und Posthorn oder Signaltrompete, Pauken- und Trommelwirbel, Donnergrollen, Gewehrknattern, Amboshämmern, Sturmesheulen, Windmühlengeschwirre, Pferdegetrampel, Peitschenknall nnd Ratschenlärm, Aeolsharfe oder Wirtshausmusik, Knochen- oder Holzklappern, das Flattern der Fahnenwimpel, das Flackern des Feuers oder das Knistern von Funken; ferner Tierlaute: wie Löwenbrüllen, Bärengebrumm, der Hahnenschrei, Bienengesumm oder Hammelblöken, wiederum so gut als Windeswehen, Wipfelrauschen und Aehrenwogen, das Murmeln des Bächleins, das Plätschern des Wasserfalles und das Gurgeln der Meereswellen, das Ertönen der Pferdeschellen am Schlitten, eines elektrischen Läutwerkes oder der Memnonssäule, das Schnurren und Surren der Rädchen im Takte, ja selbst das geheimnisvolle Nornenspinnen und tiefe Vorsinnen eines neu heraufkommenden Tages im Heranbrausen der Morgenröte, wie das mählig leise Verklingen der Luft im Abendrot — ich meine: soll das Alles, und noch vieles Andere dazu, für das Gehör des Komponisten auf ein-

mal nicht vorhanden sein, leer und stumm, schweigend wie tot im Dasein daliegen, nur weil es schwachköpfigen Dogmatikern einer vorsintflutlichen Aesthetik gefallen will (oder zufällig eingefallen ist), davor eine polizeiliche Warnungstafel aufzurichten? „Wer von diesem Baume der Erkenntnis isset, der soll verflucht sein in alle Ewigkeit!“ Ich finde, unsere Meister aller Zeiten haben sich gottlob nie einen Deut um solche öden Formalverbote gekümmert, sondern sind freimütig, offenen und phantasievoll-kindlichen Sinnes den Weg gewandelt, der sich ihnen eben als der natürliche, als ihr Weg anbot, auch wenn dabei einmal die lockende Aufforderung zur sogenannten „Tonmalerei“ querüber lief. Muß also doch offenbar ein bestimmter Drang und ein unwillkürlich Bedürfnis dazu bei ihnen vorgelegen — eine unwiderstehliche Neigung zuweilen sich eingestellt haben, die durchaus nicht ohne Weiteres dem „Wesen der Musik“ schon in's Gesicht zu schlagen braucht. Und wirklich, glaube ich, müßte man die Komponisten wohl erst taub werden lassen, ehe man solche Forderungen ernstlich durchfechten dürfte; ja, und selbst dann kann man — wie figura Beethoven zeigt — seiner Sache noch immer nicht unbedingt sicher sein!

Kein Geringerer als der ausgezeichnete Philologe Ed. v. Wölfflin hat denn auch erst kürzlich, sogar in Sitzungsberichten einer hohen „Kgl. Akademie der Wissenschaften“, sehr instruktive Hinweise in Form streng historischer Ergebnisse und systematischer Beläge über das Vorkommen von „Tonmalerei“ auf allen Stufen der Tonkunst, niedergelegt. Und dabei haben die früheren Komponisten es mit der Vikarierung der Sinne, einer „Substitution des Gefühls“, noch nicht einmal so sehr genau genommen, wie wir dies heutzutage, auf Grund des besseren Bewußtseins unserer exakten Forschung, ohne Zweifel wohl thun würden. Sie haben da Vorgänge des Gesichtssinnes höchst naiv einfach in Empfindungen des Gehörs umgesetzt, wahrscheinlich weil sie dabei in den gleichzeitig an ihr Ohr dringenden Lebensäußerungen der sonst stummen körperlichen Natur, gar nicht so uneben, die bewegte Innenseite der Erscheinung zu erkennen, die bewegende Seele der betreffenden Gegenstände, Kräfte, Elemente, Vorgänge zu vernehmen glaubten. In diesem Sinne sagt Friedrich Nietzsche feinfühlig (wenngleich noch ganz in Schopenhauer'scher Ausdrucksweise) auch von R. Wagner („Wagner in Bayreuth“,

Bd. I der „Ges.-Ausgabe“ S. 567): dieser habe „allem in der Natur, was bis jetzt nicht reden wollte, eine Sprache gegeben“, denn „er glaubte nicht daran, daß es etwas Stummes geben müsse“. „Wagner taucht auch in Morgenröte, Wald, Nebel, Kluft, Bergeshöhe, Nachtschauer, Mondesglanz hinein und merkt ihnen ein heimliches Begehren ab: sie wollen auch tönen. Wenn der Philosoph sagt, es ist ein Wille, der in der belebten und unbelebten Natur nach Dasein dürstet, so fügt der Musiker hinzu: und dieser Wille will, auf allen Stufen (seiner Objektivation oder Manifestation), ein tönendes Dasein.“ Durch den „Ton, Laut, Schrei“ nehmen wir mittels unseres Gehörssinnes in gleichgestimmter Empfindung auch an der uns sonst verschlossenen Innenwelt der fremden Erscheinung teil, erfahren wir etwas von ihrem dunklen „An sich“ — so meinte ja ausdrücklich schon dieser Wagner selbst, in seiner gehaltvollen Schrift über „Beethoven“. Es käme somit auf das Gegenstück etwa zu Boecklin dabei heraus: während dieser bildende Künstler die Beseelungen der Natur in mythischen Fabelwesen verkörpert, setzt der Musiker umgekehrt die körperliche Natur und deren mythische Personifikationen mystisch wieder in Töne und damit in klingende Seele um!

Dies letztere aber führt uns zum Schlusse noch auf den entscheidenden Punkt aus dem vielumstrittenen Kapitel „Programmmusik“, das wir hier nicht mit Stillschweigen übergehen dürfen, wenn es auch später erst zur vollen Klärung darüber kommen soll. Jede Kunst kann nämlich etwas, das die andere Kunst nicht kann. Man nehme nur z. B. einmal die Idee „Baum“! Der Dresdener Maler Paul Baum nimmt sie in konkreter Erscheinung zu getreuester Nachschaffung der Natur sich vor; er zeichnet und malt den bestimmten, zur Studie ausersehenen Baum gewissenhaft bis ins wirrste Gezweige hinein, in freier Luft und vollem Lichte draußen, mit allen Farbennüancen und Tonwerten, in Leuchte wie Schatten, und betont zur Rechtfertigung seines Verfahrens: ein Baum sei doch schließlich auch ein „Akt“ für den bildenden Künstler. Ein Uhland macht das schöne Lied „Bei einem Wirte wundermild“ 2c. daraus, ein Heine dichtet die Verse vom „Fichtenbaum“, der „einsam im Norden steht auf kahler Höh'“. Ein Tonpoet aber, wie Wagner, läßt uns in

seiner Musik den weichen, berauschenden Blütenduft als Stimmung holden Fliederzaubers um Johannis mitempfinden („Meistersinger", II. Akt), oder das liebeflüsternde Blätterrascheln zur Nachtzeit belauschen („Tristan", bald nach Beginn des II. Aufzuges); er macht uns zu Teilnehmern an Jung-Siegfried's stimmungsvollem Träumen beim Wipfelrauschen der großen alten Linde vor Fafner's Höhle, oder kündet uns das Sturmesbrausen der mit wilden Wolken umzogenen Wotansfichten am Walkürenfelsen (in seinem „Walkürenritte"). So hat jeder von dem ursprünglich gleichen Objekte dasjenige gerade aufgenommen, was er mit seiner Kunst „charakteristisch" ihm abgewinnen konnte: der Maler die Außen-(Erscheinungs-)Seite, der Musiker seine Innen-(Gefühls-)Welt; der Dichter die Wechselwirkung beider in der Vorstellung, eine Ineinsbildung von außen und innen durch das reflektierende Gemüt. Zwar müssen sie alle drei (Maler, Dichter und Musiker) den Gegenstand ihrer künstlerischen Darstellung jedenfalls erst in ihre Empfindung eintauchen, in ihre Innerlichkeit hineingezogen haben und durch ihre Vorstellung gehen lassen, damit von der Seele persönliches Leben auf ihn überströmt. Nicht aber braucht der Tonkünstler deswegen schon den realen „Baum" der sichtbaren Welt etwa in Musiknoten tonmalerisch abzuschildern. Warum sollte er das also wohl thun wollen, wenn er seinem Stücke einmal das Programm-Motto: „Baumblüte" oder „Wipfelrauschen" oder „Was sich der Wald erzählt" (Mahler: „Was mir die Blumen erzählten") voraussteIlt? Die Anführung des Programmes dient ihm hier doch lediglich zur Verständigung an den Hörer, daß es dasselbe Thema wie beim Dichter (oder Maler) war, von dem auch er ausging; nur daß er seinerseits nun es von seiner Innenseite, als Gefühlsreich und Gemütswelt, charakteristisch zu fassen suchte. „Der Meister ist immer Meister über sein Werk und kann es unter dem Einfluß bestimmter Eindrücke geschaffen haben, welche er alsdann auch dem Hörer zu vollem, ganzem Bewußtsein bringen möchte ..... Das Programm bezweckt nichts Anderes, als auf die geistigen Momente, welche den Komponisten zum Schaffen seines Werkes trieben, vorbereitend hinzudeuten." (Liszt.) Es meldet also die Anregungen; aber es sagt, wenn es einem bildnerischen Vorwurf oder einem dichterischen Stoffe entnommen ist, nur: Was der als Welt des Sichtbaren

verkörperte, jener im lyrischen Ausdruck wiedergab, mit epischen Ausschmückungen schilderte oder durch eine dramatische Handlung darstellte, will ich einmal als bewegte Folge von Seelenzuständen, als allgemeine Gemütsstimmung oder Gefühlsleben nach seiner Innenseite durch mein Sprachorgan auszudrücken, durch eine Seelenhandlung zu entwickeln versuchen. Seht, ob ich es recht getroffen und als Musiker bei diesem Wettkampfe mit Ehren bestanden habe! Im Übrigen wird die große Hauptsache immer die bleiben, daß wir uns in die so gegebene Musik „einfühlen" lernen, d. h. daß wir auch die rein instrumentale Tonkunst wieder „anthropomorphisieren", sie als Gesangsphrase appercipieren oder als Gebärdensprache uns subjektivieren können. —

Es wird, wie gesagt, bei unseren späteren Ausführungen noch weit besser zu übersehen sein, warum wir uns diesen kurzen Ausflug in's Revier der musikalischen Aesthetik hier gestatten mußten — welche Wissenschaft übrigens auch ihrerseits: in dem Fortgang von Hegel und Schopenhauer zu Ed. v. Hartmann, Fechner, Horwicz und Wundt, im Speziellen wieder von Hanslick's „tönend bewegter Form" zu F. v. Hauseggers „Musik als Ausdruck", von H. v. Helmholtz' „Lehre von den Tonempfindungen", über Max Steinitzer's „Psychologische Wirkungen musikalischer Formen" zu C. Stumpf's „Tonpsychologie", und über Eugen Dreher's „Physiologie der Tonkunst" zu Ruth's „Musik-Phantomen", endlich von Karl Steinfried's „Grundlegung einer vergleichenden Histologie der Musik" zu Karl Bücher's „Arbeit und Rhythmus", ihre entsprechend moderne Entwicklung (ins naturwissenschaftliche, psycho-physiologische und sozialwissenschaftliche Forschungsgebiet) schon durchlaufen hat. Allein bereits jetzt mag einleuchten, daß hiermit doch allerlei gewichtige Grundlagen zum Verständnis der ganzen neueren Instrumental- und Dramen-Musik (mit und ohne Programm) gewonnen sind, die alsbald auch eine so heftig befehdete Erscheinung wie Richard Strauß unserem Gesichtskreis näher rücken dürfen, diesen in seiner schöpferischen Begabung und in seiner hervorragenden Bedeutung für die „Musik der Gegenwart", auf ihrem geschichtlich notwendigen Wege zu einer „Musik der Zukunft" hin, uns gewiß weit begreiflicher machen können. Sicherlich ist nicht völlig zu bestreiten, daß

bei ihm bislang — in seinen Bestrebungen nach äußerster Charakteristik — die Richtung im „programmatischen“ Komponieren grundsätzlich wohl einen Ruck nach außen, stärker zur „natura naturata“ hin, gethan hat. Das Charakteristische scheint hier oft zur Karrikatur fortgeschritten. Vieles erscheint an seinen neueren Schöpfungen aber auch nur deshalb so, weil man seine Innenwelt, ihres Schöpfers intimeres Seelenleben bisher noch kaum kennt! Diesem gilt es daher jetzt einmal auch näher zu treten, nach dem tiefen Gleichnisse Multatuli's vom „Samenkorn“ (Auswahl aus seinen Werken, in deutscher Uebersetzung von W. Spohr; 1899, S. 361): „Beim Anschauen eines Kunstwerks, bei der Schätzung einer hervorragenden That, bei der Beurteilung eines ausgedrückten Gedankens lege ich mir allezeit die Frage vor: was ging da vor in der Seele des Künstlers, des Helden, des Philosophen, daß das Ideal geschaffen, die That beschlossen, der Gedanke hervorgebracht und ihm als fertige Idee Form gegeben wurde? Das ist: ich frage, wie die Seele befruchtet ward? Welche Zustände sie durchlief bei Schwangerschaft und Niederkunft?“ . . .

Wir waren Beide 1882/83 zusammen auf der Münchener Universität gewesen und hatten hier gemeinsam noch: kulturgeschichtliche Kollegien von Riehl, Aesthetik bei Carrière, „Schopenhauer“ bei Fr. Jodl gehört. Auf einmal — es war später, zur Zeit seiner warmen Freundschaft mit Alexander Ritter in München, um 1889 etwa, also in der Wagner-Liszt-Periode seiner künstlerischen und in der eigentlichen Schopenhauer-Periode seiner geistigen Entwicklung: da war es, daß ich aus dem Munde des „Macbeth“- und „Don Juan“-Komponisten in Litteraturfragen ganz überraschend neue Klänge vernahm. Er erzählte mir damals, ganz hingerissen, plötzlich von Dostojewski's „Raskolnikow“, an dem er offenbar psychologische Analyse bis zur anatomischen Sezierung studierte. Auch von Gerhart Hauptmann's ersten Werken sprach er um jene Zeit auffallend begeistert, an denen ihn dazumal sicherlich die fortgeschritten-naturalistische Technik in Milieu-Schilderung, Menschen-Charakteristik und Dialog-Ausfeilung als eine formale Möglichkeit der Kunst lebhafter interessierte — was hernach (seit den „Webern“) allerdings wieder nachlassen sollte. Einige Jahre später, an einer entscheidenden

„Lebenswende", die ihn aus all' der bisherigen Umwelt heraus, nach fernem Land entrückte — da erfolgte, nicht ohne innere Voraussetzungen hierzu, ein geistiger Umschlag von Schopenhauer zu Nietzsche, in dessen Schriften sich zu vertiefen er damals die allerbeste Muße fand. Loslösung und Genesung! — das dürfen wir als das Motto zur damaligen Vorbereitung eines „neuen Umblicks" bei ihm wohl ausgeben. Es war genau die Zeit, da der dritte Akt des selbstverfaßten „Guntram"-Textes mit ursprünglich ganz Schopenhauerischer Grundlage, nach und nach eine völlig andere Gestalt in seiner Phantasie annahm und danach einen stark gemodelten Schluß erhielt, der später so viel Gegnerschaft noch auf sich ziehen sollte. Als ich dann im Sommer 1893, bei einem Abschiede von Weimar, den Dichterkomponisten Strauß, denn das ist er — zuletzt aufsuchte, plauderten wir noch von diesem seinem neuen Gestirn Nietzsche, und er las mir mit großer Wärme einige Stellen aus dessen Hauptwerken vor. Als ich ihn aber am Nachmittag vor der Weimarer Première seines Musikdrama's (Mai 1894), dorthin zurückkehrend, in seiner Wohnung wieder begrüßte, philosophierte er bereits wieder über John Henry Mackay's aufgeschlagenen vor ihm liegenden „Anarchisten"-Roman und spielte mir alsbald zwei, auf Mackay'sche Texte jüngst von ihm gesetzte, tiefpoetische „Gesänge" am Flügel vor — wie als wäre er gar nicht derjenige, der am selben Abend noch sein erstes Opernwerk der Oeffentlichkeit vorstellen wollte. Seither haben wir außer jenem vornehmen Ideal-Anarchisten Mackay auch noch Namen wie Karl Henckell, mit seinem im Lapidar-Styl gehaltenen sozialen Klagerufe: „Diese Zeiten sind gewaltig, bringen Herz und Hirn in Not!", oder R. Dehmel, Detlev v. Liliencron, Jul. Hart, Otto Jul. Bierbaum wiederholt bei Rich. Strauß in bedeutsamer Heraushebung antreffen können, und wer da z. B. in einem Referat einmal gesagt hat, daß der Komponist in dem Liede: „Traum durch die Dämmerung" eine Stimmungslandschaft in „sezessionistischen" Tonfarben gebe, der hat damit jedenfalls ein groß Wort gelassen ausgesprochen. So ließe sich denn wohl getrost von ihm sagen: Strauß hat das „Moderne" in ihm selbst und ist ganz und gar aus modernem Stoffe geboren; es ist hier wieder einmal der Geist, der sich den Körper baut! Und zumal bei seiner im

Jahre 1893 vollendeten Opernschöpfung „Guntram", dem ersten Anzeichen eben dieses „Modernen" in ihm — seiner ersten starken Regung wenigstens, dieses auch nach außen hin beredt kundzugeben, darf man mit gutem Fug von einer ausgesprochen modernen „Konfession" seiner geistigen Persönlichkeit an die Welt nun reden.

Die Handlung dazu ist in der That nichts weniger als etwa nur ein leerer Vorwand, um möglichst schöne Musik dazu zu machen. Sondern Dichter und Musiker in einer Person geben sich ganz dem dramatischen Gesamtzweck eines szenischen Kunstwerkes hin, indem sie Beide sich als dienendes Glied der Verwirklichung des Wort-Ton-Dramas, wie Mittel zur Absicht, unterordnen. Noch viel weniger handelt es sich um die bloße, einfach versifizierte Bearbeitung eines fertig bereitliegenden Sagenstoffes. Vielmehr ist die Fabel hierzu vom Verfasser vollständig selbständig ersonnen und nur Kolorit, Lokal und Kostüm, zum Zwecke einer Darstellung des „Rein-Menschlichen" daran, dem farbenprächtigen Glanze des mittelalterlichen Kulturlebens entnommen worden, da die Menschen noch weniger durch Raum, Zeit und Politik bestimmte „historische" Wesen waren. Durch und durch jedoch blieb diese Handlung persönliche Welt, innerliches Erlebnis des Komponisten selber — sagen wir „Gelegenheitsdichtung" im besten Goethe'schen Sinne des Wortes; und als solche durchaus im Einklange nur wieder mit der ernsten Mahnung des ausgezeichneten Aesthetikers Fr. von Hausegger an die jungen Opern-Komponisten: „nur Eigenes, Persönliches, nichts, was nicht erlebt und innerlich selbst durchlebt wäre", gestalten zu wollen. Immerhin war jenes Erlebnis aber doch auch wieder eines von den ganz großen, die das beschränkte individuelle Zeugnis eines lebendig schlagenden Menschenherzens zum Dokument der Epoche zu stempeln vermögen, dadurch daß sie die Zeit, ihre Strömungen und Geistesbewegungen, Zeichen und Ideen in sich zugleich stark widerspiegeln. Zwar knüpft das Ganze, geistig wie technisch, zunächst wohl an Lohengrin's Gralsrittertum, an Tannhäuser's Minnesang, an Walter's „Preislied" und an Parsifal's Mitleidslehre ganz offenkundig an; vielleicht auch hat Situation und Stimmung von Uhland's bekannter Ballade „Des Sängers Fluch" noch einiges mit dazu gethan. Die letzte An-

regung jedoch scheint Alexander Ritter's „Wem die Krone?" abgegeben zu haben. Dort sagt nämlich der präsumptive Thronerbe Heinz, am Schlusse seiner eindringlichen Schilderung des grassierenden Volks-Elends in deutschen Landen:

Und das muß durchaus anders werden,
giebt's auf dieser schlimmen Erden
um und um
noch eine Spur von Christentum!
(zur Königin Mutter, Frau Ute, gewendet:)
Ihr könnt es wenden!
Ihr könnt es enden!
Ach, wüßt' ich nur kunstreich die Worte zu führen,
ich wollte Gluten im Herzen Euch schüren,
entfachen ein zornig flammendes Wollen,
das führe durch's Land mit donnerndem Grollen,
zu künden in leuchtendem Morgenrot
auf's Neue der Menschenliebe heilig' Gebot!

Also: schwere Not der Zeit — „Religion des Mitleidens", gepredigt durch das Medium kunstreichen Gesanges — Friedenswerke — liebende Verbrüderung im sozialen Ausgleich aller Stände wie politischer Versöhnung. (Es war um die Zeit, da der junge Kaiser die Kohlenarbeiter empfing!) Von diesem, gleichsam „aktuellen" Altruismus nahm auch das Strauß'sche Werk seinen Ausgang. Hier setzt der „Guntram" unmittelbar ein — man braucht ja nur seinen ersten Aufzug und die ersten Szenen seines zweiten Aktes genauer damit zu vergleichen: bis dahin, wo vor versammeltem Hofe ein von fernem Geheimbunde entsandter, streitbarer „Sänger der Liebe", mit freimütig-eindrucksvoller Schilderung des Volkselends im Lande durch einen wahrhaft idealen „Friedenshymnus"*), des greisen Königs Herz zur Umkehr zu rühren und es gegen seinen eigenen, im Lande grausam wütenden Tochtermann zu kehren sucht. Aus einer kleinen, ganz unscheinbaren Bemerkung im Feuilleton der „N. Fr. Presse", des Inhaltes: daß in Oesterreich sich geheime, künstlerisch-religiöse Orden ausgebildet hätten zur Bekämpfung der weltlichen Richtung

*) Ich fand ihn einmal abgedruckt in Bertha von Suttner's bekannter Zeitschrift „Die Waffen nieder!" — Heute sehen wir an seinem „Heldenleben", in dem Auszug zum Kampfe gegen die „Widersacher", deutlich: es war ein fremder Tropfen im Strauß'schen Blute.

des Minnesanges — aus dieser geringfügigen Notiz schöpfte Strauß, wie er mir selbst gelegentlich erzählte, seinerzeit Unterlage und Material für die besondere Idee seines Drama's. Ein mystisch-rätselhafter Bund von „Rittern des Gesanges", d. h. heiligen Künstlern, welche durch die Macht des Liedes die Gemüter der Menschen zum Guten bewegen und des Heilands Friedenswerke in der Welt wirken wollen, steht daher auch im Hintergrunde seiner Handlung. Man könnte nur vielleicht die naheliegende Frage gleich hier aufwerfen: ob denn eine solche Kunst, welche religiöse Wirkungen, das Sittliche als Endzweck von vorneherein anstrebt, wohl ernstlich „modern" empfunden sein könne, da unsere heutige Kulturstufe ja doch nun einmal „l'art pour l'art" beinahe einzig nur kennen und anerkennen will. Doch erscheint mir diese Doktorfrage als müßig, zumal in unserem Fall eine ganz andere weit mehr in den Vordergrund tritt. Eher schon kann man nämlich das heikle Problem aller „ecclesia militans" und jeder „inneren wie äußeren Mission" auch hierin wieder wittern. Indem diese letzteren beiden den Kampf mit dem Gegenprinzip, der dem Heil entfremdeten Welt, energisch aufnehmen, laufen sie stets dabei Gefahr, in solch' mutiger Vermischung mit ihr sich nicht mehr rein und lauter erhalten zu können; ferner geraten sie infolge so mancher notwendigen, menschlich-allzumenschlichen Konzession gegenüber jener nur zu leicht in den Konflikt, an di Welt selbst mit der Zeit sich mehr oder weniger auch zu verlieren.*)

---

*) Dieser Grundkonflikt ist es offenbar, der nachklingt in Guntram's Versen (III. Aufzug):

Pflichtenzwang
für höchstes Streben?
Gesetzesbann
für solche Ziele?
(einfach) Ein schöner Traum
der Besten, Reinsten!
(traurig) Doch, ach, nur ein Traum,
Ohnmächtig verblaßt,
am Tage des Lebens,
vor eines Herzens
heißem Schlag
in Nichts zerstoben,
wie aller Weisheit Wahn!

Schon Goethe hat diesen Fall, bei seinen Betrachtungen über Lavater's und Basedow's Wirken in „Wahrheit und Dichtung", typisch geprägt. Er fand es zwar ganz natürlich und begreiflich, daß der vorzügliche Mensch das Göttliche, das in ihm ist, auch außer sich verbreiten möchte. „Dann aber — so fährt er fort — trifft er auf die rohe Welt, und, um auf sie zu wirken, muß er sich ihr gleichstellen; hierdurch kommt er in Gefahr, jene hohen Vorzüge zu schädigen, ja sie schließlich zu verlieren. Das Himmlische, Ewige wird in den Körper irdischer Absichten eingesenkt und zu vergänglichen Schicksalen mit fortgerissen." Religion ist im Grunde nun einmal Weltflucht, Verneinung des Willens zudem im Wesentlichen ein passives, oder doch quietistisches Motiv, während doch jeder ehrliche Kampf das „Aktivum" zur Voraussetzung hat, und ein beherztes Aufnehmen des Streites mit jener fremden Atmosphäre, behufs „Weltüberwindung", auch ein gewisses Einlassen (um nicht zu sagen: eine Beteiligung) an deren eigenstem Leben und Streben voraussetzt. Fast könnte man schon zugeben, daß dergleichen den Mut selbst zur Sünde in ihr notwendig in sich begreifen müsse. Kurz, das Ringen mit diesem Drachen fordert die ganze Einsetzung des eigenen Selbst — Gesinnung und Ziel dieses Ringens soll aber gleichwohl die höchste Selbstverleugnung sein: wie reimt sich das wohl zusammen? Liegt hier nicht schon in den Grundkräften und den elementaren Voraussetzungen an sich der innere Widerspruch offen zu Tage? Müssen hier Altruismus und Individualismus sich nicht gegenseitig stören und durchkreuzen? Und wird es da nicht wieder auf die alte (Schiller'sche) Spitze: „Gehorsam" als „des Christen höchster Schmuck", statt einer freien Selbstverantwortung des überlegenen Thathelden, schließlich hinauslaufen?

In Wahrheit bildet nicht nur Guntram's heilig-ernste Sendung an einen deutschen Fürstenhof den idealen Vorwurf zu unserer Dichtung, sondern vor Allem sein Verstricken in irdische Schuld bei Ausübung dieser Mission, und seine innere Entwicklung zur geistig-sittlichen Freiheit, aus dem religiösen „Bund" mit seinen für Alle verbindlichen „Vereins"-Satzungen heraus; sowie endlich seine, im Gegensatz zu aller moralischen Bevormundung durch die Autorität jenes „Bundes", selbst-eigen gewählte Sühne für jene Schuld. Es ist sehr lehrreich zu verfolgen, wie dies gerade an jenem entscheidenden

Wendepunkt in Straußens Leben, den wir schon oben berührt haben, zugleich mit dem Studium Nietzsche's, heranreifte. Denn anfänglich lautete das Thema des III. Aktes einfach: „Oboedienter congregationi se subjecit“ — als gehorsames Schaf stellt er sich hübsch fügsam unter die Botmäßigkeit des geschlossenen Herdenwillens, der nicht nur innere Buße sehen, sondern gerade seine Unterordnung und Bestrafung haben will. In der neuen Bearbeitung desselben Aktes dagegen beugt sich der Held aber nicht mehr dem, in Gestalt seines Jugendlehrers Friedhold ihn zur Ordnung zurückrufenden, starren und verknöcherten „Bundesgesetz“. — „Er hat das Volk verführt, verführt er noch mein Weib?“ so ungefähr konnte (frei nach Uhland), mit einigem Rechte ergrimmt durch die Wirkung von Guntram's hinreißender „Friedensode“, der Eidam jenes alten Königs und künftige Thronerbe ausrufen, welchen jedoch Guntram unmittelbar darauf coram publico mit seinem Schwerte erschlägt. Im Sinne und Geiste des Bundes war das zwar nur ein Akt der Notwehr, der eigentlich frei und ungerügt ausgehen durfte („Die That, die ihr trefft, die That war gut!“ — erwidert Guntram); denn eben jener Eidam des Königs war nach jenem Rufe wütend auf den Sänger selbst mit der Waffe eingedrungen. Guntram's Gewissen aber weiß es besser; denn jenes Angreifers holdes Eheweib ward durch seinen Schwertstreich der lästigen Ehefessel mit dem Ungeliebten ledig und frei in ihrer Liebe zu ihm selber, welcher sie im I. Aufzuge, zufällig hinzukommend, von verzweifeltem Selbstmorde zurückgehalten. Gleichwohl lehnt er die moralische Ueberordnung des „Bundes“ in dieser peinlichen Frage der Lauterkeit seines Herzens auf's Entschiedenste nun ab. „Mich straft kein Bund, denn der Bund straft nur die That! . . . . Der sie vollbracht, steht — außerhalb eurer Gesetze.“ Frei, will er in diesem Gewissens-Punkte zumal sein eigener Herr und Richter sein. Doch in heilig-ernster trauernder Entsagung verläßt er auch die geliebte Freihild, die ihn um Erlösung aus den Banden dieses ihr verhaßten Lebens anfleht, sie in milder Strenge auf ihr königliches Erbe hinweisend, da ihr betagter Vater soeben im Kampfe gegen den äußeren Feind draußen gefallen. „Dein ist eine Krone, trag' sie in Schmerzen zum Heil deines Volkes!“ Wehmütig-stolz, „ewig-einsam“ geht er von hinnen, ohne sich ihr zu vermählen.

Guntram aber hat von Richard Strauß — ihm selber — gar mancherlei unverkennbare Züge angenommen; hinter dem „Bund" steht, genau besehen, die Bayreuther Gralsgemeinde des religiös-idealen Wagnertums, mit deren Dogmen jener sich hier zugleich endgiltig auseinandersetzt; und in der Aussprache mit Friedhold, dem abgesandten Mahner des „Bundes", erkennen wir daher in letzter Instanz auch Straußens persönliches Erlebnis mit keinem Anderen als — Alexander Ritter, des jungen Komponisten langjährigem Freunde und Führer, von dem er, seinem Einfluss sich nunmehr entringend, Abschied nimmt mit dem Motto etwa: „Ich muß ich selber sein und kann nicht am Gängelbande eurer Partei-Anschauungen nur immer geführt werden. Nun fühl' ich mich mündig!"

Schweig' mit dem Bund,
nie folg ich dir zu ihm! . . .
Im Vereine nur stark,
geh' heim zu den Brüdern;
des Abtrünn'gen Gedächtnis
nie stör' euren Bund!
(sanft) Träumet fort, ihr Guten,
von der Menschheit Heil!
(düster) Nie könnt ihr erfassen,
was *mich* bewegt!

Trotzdem steckt natürlich in dem resignierenden Ausgang des Ganzen noch ein fataler Zwiespalt zwischen „Wagnerianer" und „Selberaner", ein eigentlich unvereinbar Gemisch von Schopenhauer und Nietzsche, das ungeachtet der ergreifend breiten, glänzend-herrlichen Weihe des *musikalisch* so überaus wirksamen Schlusses keine reine Befriedigung zuletzt aufkommen läßt. Man lese besonders die Verse:

(Er ergreift voll inbrünstiger Glut das *Kreuz*, das er auf der Brust trägt)

Doch dich —
dich, dessen Sinn
ich heute gefaßt, —
ich berge ihn tief
in des Busens Raum —
vor *zager* Deutung
aus der *Schwachen* Hand
rett' ich dich heil
in *starke* Erkenntnis!

Das klingt fast noch wie „Parsifal“:

„Erlöse, rette mich
Aus schuldbefleckten Händen!“

und doch auch wieder schon wie Nietzsche-Zarathustra: „Das Vergangene am Menschen erlösen und alles ‚Es war‘ umzuschaffen, bis der Wille spricht: ‚Aber so wollte ich es! So werde ich's wollen —‘ dies hieß ich ihnen Erlösung, dies allein lehrte ich sie Erlösung heißen.“ Auf der einen Seite steht da also noch das alte, romantische Ideal der Erlösungstragik vor uns — auf der anderen winkt bereits ein neues, modernes Leben innerer Befreiung, mit dem natürlichen Rechte der Selbstbestimmung. Strauß steht zu jener Zeit als Dichter halb und halb, mit einem Fuße gleichsam, eben doch noch im Bannkreis der Ritter'schen Weltanschauung, so sehr auch der gute alte „Onkel“ (wie wir ihn Alle in herzlich treuer Verehrung so gerne nannten) über diese letzten Wendungen bereits heftig grollen mußte. Allein wir wollen darüber auch nicht völlig übersehen, daß, genau genommen, so etwas wie ein „Rosmersholm“-Problem in diesem Musikdrama bemerkenswert genug bereits mit anklingt — die Frage nämlich: „Können diese beiden Adelsmenschen, der Held und die Heldin, überhaupt zusammenkommen, nachdem eines von Beiden doch den Tod am Gatten des Andern verschuldet hat?“ (Nur mit dem gewaltigen Unterschied allerdings, daß sich hier gleich die ganze Verschiedenheit zwischen realistischem Wortdrama, mit unerquicklichem Selbstmord-Ausgang, und idealistischem Tondrama, mit immerhin mild-versöhnenden Abschiedsklängen, ganz deutlich einmal offenbart.) So ist nun leider, da es denn schon in seinem eigenen Erleben einen Uebergang nur bedeutet, ein merkwürdiger Zwiespalt des geistigen Standpunktes, eine Inkongruenz zweier Welten in das Strauß'sche Werk hineingekommen, und, cum grano salis verstanden, ließe sich eigentlich von Adolf Sandberger's (gleichfalls, wenn auch nur nach vorliegendem Stoff, selbstgedichteter) Oper „Ludwig der Springer“ weit eher sagen, daß in ihr der Schluß folgerichtig im „modernen“ Sinn (eines Mutes nämlich zu eigener Lebensführung) ausgestaltet erscheint, weil dort beide Teile trotz der als Hinderungsgrund zwischen ihnen stehenden, zufälligen Mordthat des Helden an dem unbequemen Gatten der Heldin, sowie

trotz entgegenstehendem Zwang der Sitte und einem strikten Gebot der Kirche, zuletzt sich doch noch glücklich vereinigen werden. Nur daß eben hier wieder dieses „Moderne“ mehr in Anlage und Idee nur angedeutet geblieben ist, nicht aber auch formell, weder poetisch noch (erst recht) musikalisch, den entsprechend weitgehenden Ausdruck bereits gefunden hat.

Wie dem aber auch sei — ich glaube, ohne Weiteres wird jetzt einleuchten, wie der III. Akt des „Guntram“ uns durchaus zu der Auffassung und auch der Behauptung berechtigt: daß hier das erste Textbuch im Musikdrama nach Wagner mit grundsätzlich moderner Regung (bedeutsam genug im Geiste seines großen Antipoden Nietzsche) vorliegt. Man darf sogar sagen: das interessante Werk, zu Weimar und München ganz vereinzelt erst aufgeführt, ist in dieser seiner, nach dem poetischen Teil geradezu grundlegenden, historischen Bedeutung bisher auch noch nicht entfernt gewürdigt worden. Wir haben wirklich außer ihm keine auch nur ähnliche, „persönliche“ und „zeitgemäße“ Operndichtung der selbsteigenen „Wagner-Nachfolge“. „Holla, Sixtus, auf den hab' Acht!“ — mochte es für alle, auf der höheren Warte des „Modernen“ Auslug haltenden „Lynkeusse“ von Richard Strauß seitdem wohl heißen; denn obendrein: „Wie er mußt', so konnt' er's — das merkt' ich ganz besonders!“



3.

Also sang Zarathustra.

„Gedanken kann man nicht blasen noch geigen" — so pflegte der gute, alte „Hausmusikant", Geh. Rat Prof. H. W. v. Riehl gerne zu sagen, und der Zopf, der hing ihm dabei hinten; denn er hatte sich wohl nie sehr viel bei der Musik „gedacht" und diese wahrscheinlich von jeher mehr als eine Art höherer, lebendig gewordener „Spieldose" genommen. Aehnlich spricht aber auch Ed. Hanslick symphonischen Dichtungen Liszt's gegenüber noch heute mit besonderer Vorliebe von den „geblasenen und gegeigten Bilderbüchern für kleine und große Kinder" — den üblichen langen Kometenschweif faustischer Lacher mit diesem wohlfeilen Aperçu nach sich ziehend. Wir sehen, es ist nichts Neues unter der Sonne, wenn gegen einen Richard Strauß heute mit einiger Emphase der gleiche Einwand (um nicht zu sagen: Vorwurf) ausgespielt wird. Es ist mir daher persönlich seit Langem schon ein ganz besonderes Anliegen, den Blick der Hörer, von diesem durchaus schiefen Gesichtswinkel der Auffassung weg, erst einmal auf den allein richtigen Gesichtspunkt zu bringen, ihn überhaupt ganz anders einzustellen und durch die lebendige Anschauung womöglich zu zeigen, daß — wie jener Vorwurf schon auf die früheren Meister nicht zutraf — er vollends einem Strauß gegenüber schon gar nicht mehr Geltung haben kann. Das Peter Altenberg'sche „Wie ich es sehe" meines persönlichen Auges, darf hier vielleicht bescheidentlich einmal den befreienden Krampflöser abgeben und zur willkommenen Richtschnur auch für Andere werden.

Wenn Riehl nämlich von den „Gedanken“ gesprochen hat, die sich nicht geigen noch blasen lassen, so übersah er dabei vollkommen, daß noch ein sehr erheblicher Unterschied besteht zwischen „Gedanken“ und „Ideen“. Bereits vor 13 Jahren, in meiner Dissertation „Vom Musikalisch-Erhabenen“ (S. 72), habe ich auf diese für die Musik und ihre Aesthetik so wichtige Unterscheidung mit Nachdruck aufmerksam gemacht und dabei nachzuweisen versucht, wie solche „Ideen“, seit Beethoven schon, durch die Tonkunst sehr wohl zum „Ausdruck“ gebracht worden sind. Und dieses Letztere braucht uns auch weiter gar nicht Wunder zu nehmen, wenn wir nur daran festhalten wollen, daß „Idee“ einen bereits in's Gemütsleben eingetauchten, den mit Gefühl versetzten und von Phantasie durchtränkten Gedanken bedeutet. Und Hanslick gar, mit seinem „geblasenen und gefidelten Bilderbuche“, unterschlägt seinerseits wieder einmal vollkommen die einfache Thatsache, daß Franz Liszt, sogar bei den Tondichtungen, wo er von spezifisch-bildnerischen Anregungen seinen Ausgang genommen hatte, grundsätzlich nur solche Stoffe zum Vorwurf für seine Musik erwählte, in denen sich das individuell ausgeprägte Bild zu einem allgemein-menschlichen Typus bereits erweiterte; da in dem „Einzelfall“ von vorneherein ein Allgemeingültiges sich allverständlich aussprach. Nur solche „Sujets“ begreiflicherweise waren die für ihn, den Musiker und Tondichter, verwendbaren — was nicht immer wieder außer Acht gelassen werden und andauernd verschwiegen bleiben sollte. Auch darauf habe ich, ebenfalls schon vor etwa 14 Jahren (in einer Wiener Fachzeitschrift), angelegentlichst hinzuweisen mir erlaubt. Denn es ist klar: dies bildet die conditio sine qua non zur vielumstrittenen Frage nach der Berechtigung sogenannter „Programm-Musik“.

Nun, Richard Strauß hätte nicht der gute Musiker, und schon vollends gar nicht der verständnisvolle Wagner-Jünger und Liszt-Schüler sein müssen, der er in hervorragendem Maße wirklich ist, wenn er nicht getrachtet hätte, auch bei seinen Tondichtungen vom „Individualfall“ der betreffenden Idee (aus Dichtung oder Sage) zum überhistorischen Typus fortzuschreiten, dem scheinbar ganz eng-umgrenzten Problem auf den rein-menschlichen Kerngrund einer in ihm tönenden, allgemeineren Empfindungswelt zu blicken. So

konnte ich mich z. B. nie genug darüber wundern, von welch' schiefen Gesichtswinkeln man seinem (nur scheinbar so völlig abstrusen) „Don Quixote" gegenüber ausging; wenn man da an das Werk, von vorneherein schon immer aufs Komische vorgestimmt, heitere Wirkungen erwartend herantrat und dann Cervantes' „göttlichen, lösenden Humor" bei Strauß völlig vermissen, ja dem modernen Komponisten dieses Manko geradewegs verübeln wollte. Man schaue aber doch jenem Weltgedicht erst einmal auf seinen innersten Grund hinab und dem wunderlichen spanischen Helden klaren Auges in seine verwirrte Seele! Ist es denn nicht vielmehr ein tief tragischer Grundzug, der hier im Vordergrunde all' des humoristischen Wesens steht? Ist's nicht die „Tragikomödie" jedes „Hyperidealisten", was sich hier vor uns abspielt? Armer Kerl und beklagenswert veranlagtes Menschengebild! Wofür doch also heftig und blindwütig sich in's Zeug legen? Um ein Hirngespinst, ein Nichts! Den Kampf gegen Windmühlen, das Anreiten gegen die blöde blökenden Hammelheerden — wie oft kämpfen, wie oft reiten wir „Idealisten vom reinsten Wasser" sie nicht auch, diese Tjoste und Turniere unserer empfindsamen Eigen-Ehre, aus allzu hoch gespanntem Ehrgeiz und peinlichem Idealitätsgefühl, statt unseren Frieden mit dieser Welt, so wie sie nun einmal ist, zu machen und mit der rauhen Wirklichkeit lieber „realpolitisch" einmal zu paktieren?! „Eng bei einander wohnen die Gedanken, doch hart im Raume stoßen sich die Sachen." Jeder Hyperidealismus ist der nackten und rauhen Realität gegenüber eben überhaupt schon ein Stück Wahn. Es ist daher nur sehr cum grano salis richtig, besser gesagt: unrichtig, wenn man es eine „Zumutung des Komponisten an seine Hörer" nennt, zu verlangen, daß wir bei diesem „Don Quixote" uns durch ein ganzes Tongedicht und Tongemälde hindurch für einen „Wahnwitzigen" interessieren sollen. „Wahn, Wahn — überall Wahn!" — das ist eine alte Weisheit, und nichts von allen höheren Dingen kann zugestandenermaßen je „ohn' ein'gen Wahn" auf dieser Erde gelingen. Im Gegenteil! Insoweit wir nicht grundsätzlich, der Anlage nach, selber Banausen sind, wird diese Tragikomödie ernstester Art unser Aller vollste, reinmenschliche Teilnahme gerade erwecken müssen. Und thatsächlich ist dieses „Tragikomische", das Wilhelm Kienzl (mit all' seiner Theorie von

der tieferen Bedeutung des Stoffes) als Opern-Komponist leider so wenig nur zu treffen vermochte, hier bei Strauß besonders wirksam herausgestellt, hat mich persönlich vor Allem diese tiefe, durchgehend tragische Note bei ihm, vom ersten bis zum letzten Tone des Werkes, aufs Eindrucksvollste seinerzeit ergriffen: so zwar, daß mich selbst im Gedränge der Hammel-Kakophonien wie der Windmaschine diese einmal angeschlagene ernste Grundstimmung auch nicht wieder verlassen konnte.

Daß überdies noch Strauß seinen einzelnen Werken Lokalton und Nationalfarbe meisterhaft zu verleihen weiß, jede einzelne seiner Schöpfungen (wie schon Wagner und Liszt) als eine charakteristische Eigenwelt für sich zu gestalten vermag, darf natürlich auch diesem Werke nur wieder zu Gute kommen. So bleibt er denn diesem „Don Quixote" weder den Charakter stolzer Grandezza noch auch die typische Farbengebung der alten spanischen Meister, der Ribera, Velasquez und Goya, schuldig. Andererseits: wie Viele hätten hier wohl in gedankenlos-oberflächlicher Liszt-Nachahmung das Thema mehr schematisch, einfach in drei Hauptsätze zerlegt, nach den bekannten Personen des Romanes: „Don Quixote", „Sancho Pansa" und „Dulcinea". Strauß hingegen erkennt sofort, mit dem Tiefblick des genialen Künstlerauges, daß in den „Abenteuern" des „Ritters von La Mancha" für den Musiker vielmehr die Form des „Thema's con variazoni" vorliege, schreibt also „phantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters für großes Orchester", indem er dabei lieber dem grandiosen Liszt'schen „Totentanz"-Gebilde formal, sowie Berlioz' „Harold-Symphonie" instrumental, zu folgen, ja beides sogar mit einander in gewissem Sinne zu verschmelzen sucht. Daß er die eine obligate Bratsche dort, zu Viola und Violoncell hier zu verdoppeln wagt und damit überdies noch die Idee des „Konzertes" (zwischen Solo-Instrument und Orchester-Tutti) als ein gehaltvolles „Cello-Konzert" voll Sinn und Verstand, im besten Sinne „modern" zu vertiefen unternimmt (also etwa nach Liszt's Vorgange Programm-Musik neuerdings auch in die Konzertform gießt) — das gereicht einem Richard Strauß sicherlich nur zur Ehre und muß ihn allein schon zu einem interessanten Charakterkopf in der „Geschichte der musikalischen Formen" machen, auch wenn

das wieder einmal keiner seiner hochwohlweisen Herren Kritiker bemerkt haben sollte.

Man braucht ja dabei gar nicht in Abrede zu stellen, daß dieses Werk immerhin eines von denjenigen ist, die am ehesten nach „Laboratorium“ riechen. Der Unterschied ist nur der, daß wirklichen Kennern diese Schattenseite an der Tondichtung erst ganz zuletzt, nach Offenbarung aller ihrer Lichtseiten, sich bemerklich macht; während die Herren Gegner in der Regel vor lauter anzumerkenden Flecken die Sonne gar nicht mehr zu sehen bekommen. Auch ist die Erwägung doch nicht ganz beiseite zu lassen, daß Strauß diesen seinen „Don Quichote“ genau zu einer Zeit geschrieben haben dürfte, da er selbst zur grimmen Ironie und Eigenpersiflage über den undankbaren Hyperidealismus seines künstlerischen Strebens neigen mochte; da die Gefahr eines jähen Umschlages in leeren Skeptizismus für den Künstler nahe lag und er selbst den Uebereifer seines Lebens einmal als „tragikomisch“ empfand. Der Komponist gestand sich in diesem Werke eben die volle Wahrheit über die Dinge dieser Welt ein mit einer Hartnäckigkeit, die etwas weniger eigensinnig sein könnte, um als ernste Gesinnung doch immer noch echt zu wirken. Erst im „Heldenleben“ hat er sich dann zum kraftvoll-hoffnungsfreudigen, einem „rein-menschlichen“ und „ewig-natürlichen“ Kampfidealismus mit klaren Zielen durchgerungen, diesem aber auch beherzt nun sich selber in die Arme geworfen. Etwas vom weiteren Ausblick 1900, mit der nunmehr wieder frei gewordenen Renn-Bahn des Geistes, enthält diese Partitur, die „freudig wie ein Held zum Siegen“ mit klingendem Spiele der Zukunft entgegenschreitet. Motto: „Zu neuen Thaten, teurer Helde!“ — alles wieder jung, sonnenfroh und morgenfrisch. Schon in Beethoven's gewaltiger „Eroica“-Symphonie: „per festiggiare il sovenire d'un grand uomo“, hatte der eherne Schritt der Zeit laut und gar bedeutsam gedröhnt; schon dort ebenso durfte sich der demokratische Republikaner Beethoven in seinem musikalischen Lebensbilde auf den politischen Machthaber der Epoche: Napoleon, zuletzt stolz mit inbegriffen wähnen. Dennoch hatte er es so allgemein gefaßt, daß nach Napoleon's Sturz in seinen Augen nur das Titelblatt zu zerreißen war, der „grand uomo“ und somit die Symphonie selbst gottlob erhalten bleiben konnte. Das war Jahrhundertanfang

1800. Auch heute aber, zur solennen Jahrhundertwende 1900, haben wir in der genannten Strauß-Schöpfung die Verknüpfung von Einzellos mit allgemeiner Menschheitsgeschichte zu bewundern. Diesmal hat sich der Genius der Tonkunst für den unvermeidlichen „Strauß“ gegen seine Widersacher Trost, Aufruf und Vorbild zum Ausharren offenbar in der Gestalt des kraftstrotzenden That-Helden der Zeit: Bismarck, sich erholen können und gleichzeitig sein eigenes Erleben im besten Sinne des Wortes „persönlich“ in das Werk mit hineinlegen dürfen. Auch da wieder: „Kampf und Sieg“ des unbeugsamen Individuums, wie bei Beethoven; aber nicht mehr des starken, freien Menschenwillens gegen ein dunkles, unheimlich an die Pforten pochendes „Schicksal“, sondern die Abwehr eines idealen Anarchisten gegen ästhetische Majorisierung und moralische Bevormundung, eine Wahrung eigenen Lebens, die Rettung persönlichster Ehre gegenüber der „kompakten“ Autorität einer dumpfen Masse. Und hat man in den thematischen Selbstcitaten des Werkes einen hohen Grad von Selbstberäucherung bemängeln zu sollen geglaubt — nun, so hat man eben jenen oben gemeinten, allgemein menschlichen und tieferen geistigen Zusammenhang vergessen und völlig übersehen, wie der „Kultus der Persönlichkeit“, dem man heute doch sonst mit Recht freien Lauf läßt, einer Persönlichkeit wie dieser wohl gestattet bleiben mag, von einer Selbstüberhebung im Zeitalter der Selbstbiographieen und der Selbstkritiken unter solchen Voraussetzungen doch wohl keine Rede mehr sein darf.

Anders, wenn auch nicht ganz unähnlich wieder, liegt die Sache beim (übrigens weit früher entstandenen) „Till Eulenspiegel“, der zwar von Anfang an lebendig, im beweglichen Flusse einer geradezu erfrischenden musikalischen Heiterkeit sich organisch abspielt, aber auch im Kerne seines ästhetischen Wesens immer noch und immer wieder — man sollte es kaum für möglich halten! — selbst von seinen begeisterten Anhängern ganz grausam verkannt wird. Hier ist es die landläufig-exoterische Ausdeutung des Gedichtes, gegen die ich von jeher (vergl. meine Charakterstudie: „Richard Strauß“; Prag 1897, S. 44) energisch anzugehen versuchte. Denn da gilt es meines Erachtens einmal ausdrücklich gegen irreführenden kritischen Unfug Front zu machen. Ich glaube also, wieder und wieder gründlich

davor warnen zu sollen, daß man diesen durch und durch modern gedachten, modern empfundenen „Galgenhumor" in der Tonkunst allzu gegenständlich als rein tonmalerische Illustrierung gewisser Volksbuch-Schwänke des leichtfüßigen Spottvogels, oder als roh-naturalistische Abschilderung ganz bestimmter seiner „Streiche" nur nehme, — kurz, daß man „Symphonie" und „Symbolie" hier verwechsele und „Leitmotiv" mit „Symbol" schon beliebig vertausche. Dies geschieht aber ganz zweifellos, wenn man da „nahezu greifbare Darstellung" sehen will, von den „bekannten" launigen Begebenheiten „getreu nach der alten Mär'" zu sprechen liebt und so gerne davon fabelt, wie der Tondichter seinen Erzschelm schließlich vor das hohe Strafgericht schleppe, ihn hier unbarmherzig zum Tode durch den Strang verurteilen lasse und dem am Galgen Baumelnden in einer Flöte den letzten Atem gar grausam noch ausblase. Welch' ein bedauerlicher Mangel an tonkünstlerischer Phantasie! Als ob wir heute glücklich schon beim „Kolportage-Roman in Noten" angelangt wären! Nichts von Alledem scheint mir richtig — oder doch nur in einem ganz anderen Sinne. Denn nicht um die Schilderei eines wirklichen Todes, beileibe nicht etwa um das getreuliche musikalische Konterfei einer Hinrichtungsszene handelt es sich da (welche bekanntlich auch gar niemalen erfolgt ist). Zudem hat es ein Till Eulenspiegel auch wohl nicht nötig, furchtsam-kleinlaut erst zu „leugnen", wie solche Ausleger gerne dann hineinlegen möchten. Sondern vielmehr, Strauß sagte zu sich und empfand es bei sich selber: „In diesem unverwüstlichen ‚Bruder Lustikus' des grauen Mittelalters lebte und wirkte ein Etwas, das immerdar wiederkehrt auf dieser Erden, in dem natürlichen Verkehre nämlich eines überlegenen Ausnahmemenschen mit der trägen, thörichten, stumpfen und dumpfen Außenwelt — das uralte, ewig-junge Thema des genialen Triumphes über die einengende, Luft raubende und Atem benehmende, Umgebung steckt nun einmal darinnen. Nehmt ihr aber dem Genie gleich Licht und Luft, stellt ihr ihm auch Bein für Bein, ja wollt ihr ihm gelegentlich sogar den ‚Strick' drehen und es mit äußerer Gewalt, welche euch nun einmal leider die schnöde Macht verleiht, mit dem Tode bedrohen — ihr könnt es gar nicht umbringen, es spottet selbst eurer ‚hochnotpeinlichsten' Gerichte, denn sein Humor schwingt

sich über euch alsbald wieder hinaus; es bleibt vielmehr der lose ‚Strick‘, und sein Geist lebt zuletzt im Bewußtsein des mit gesundem Mutterwitz begabten Volkes (beileibe nicht: ‚Publikums‘!) fort, weit länger und dauernder noch als all' eure Schildbürgereien. Motto: Hier oben (bei den Zeitgenossen) wird mir Licht und Luft benommen; ich finde wohl bei euch (d. h. bei den Manen der Unsterblichkeit) ein Unterkommen?“

Also, genau das Gegenteil von dem ursprünglich Behaupteten ergiebt sich jetzt: nicht um den realen „Tod“ Till Eulenspiegel's, sondern um sein ideales „ewiges Leben“ dreht es sich geradezu, so etwa nach den Versen in der jüngsten Faschingsnummer der „Jugend“:

„Es ist sein Auferstehungstag
ein jeder Tag im Jahr,
und seine Zeit ist jede Zeit,
die sein wird, ist und war.“

Und mit Nichten Till Eulenspiegel's „letztes Stündlein, letzte Augenblicke oder letzte Gedanken“ kommen hier, bei Strauß, zu handgreiflicher musikalischer Darstellung; sondern der „letzte Gedanke“, das will eben besagen: Grund-Idee und letzter Gehalt der Eulenspiegel-Sage selber, gelangt da zu beredtem Ausdrucke.

Indem wir nun aber dieses Alles im Ganzen nochmals kurz überschauen — ist es uns da nicht, als ob wir uns zugleich noch an etwas Anderes mit erinnert fühlten? Wir denken nach. Etwa an Detlev von Liliencron's „Bruder Liederlich“? Ja! — und doch auch wieder: Nein! Es will mit der besonderen Nüance doch nicht so recht stimmen, und mit dem Vagabunden-Motiv allein ist es eben auch noch nicht gethan. Aber richtig, nun entsinnen wir uns schon: Nietzsche — da haben wir's, was uns dunkel vorschwebte! Wir schlagen dessen „Ges. Werke“ Bd. VIII auf und lesen S. 347 hier folgendes Gedicht:

Unter Feinden.
(Nach einem Zigeuner-Sprüchwort.)

Dort der Galgen, hier die Stricke
Und des Henkers roter Bart;
Volk herum und gift'ge Blicke —
Nichts ist neu dran meiner Art!

Kenne dies aus hundert Gängen,
Schrei's euch lachend in's Gesicht:
Unnütz, unnütz, mich zu hängen!
Sterben? Sterben kann ich nicht!

Bettler ihr! Denn euch zum Neide
Ward mir, was ihr — nie erwerbt:
Zwar ich leide, zwar ich leide —
Aber ihr — ihr sterbt, ihr sterbt!
Auch nach hundert Todesgängen
Bin ich Atem, Dunst und Licht —
Unnütz, unnütz, mich zu hängen!
Sterben? Sterben kann ich nicht!

Wir haben da den alten, notwendigen Widerstreit, den bleibenden Urgegensatz zwischen Zigeuner-Genie und seßhaftem Philisterium. Es ist zuguterletzt nur wieder der famose „Prinz Vogelfrei", der sich über all' diese Widersprüche der Welt leicht, mit den Fittigen des Genius, zum „hl. Lachen" hinausschwingt: der „Geist der Schwere", welcher dem „Gesetze der Trägheit" folgen muß, überwunden durch die „fröhliche Wissenschaft". Also, wenn man will, ungeachtet des alten Stoffes schon eine ausgesprochen „moderne" Stimmung, und dabei wieder ein so einfaches, rein-menschliches Problem, ja doch nur eine elementar zu nennende Erfahrung! Zugleich aber auch eine sehr willkommene Brücke nun für uns, hinüber zum „Zarathustra"-Gedanken: die ganz unverkennbare Annäherung Straußens ganz ohne Frage an Nietzsche's Ideen-Kreise, welche in „Also sprach Zarathustra" dann so bedeutsam weiter ausgreifen sollten. —

Es war in einem der allerersten Hefte der bekannten Hirth'schen „Jugend", daß unser Jung-Meister mit keckem Uebermute ein Liedchen veröffentlichte, das — horribile dictu! — um einen halben Ton höher schloß, als es begonnen hatte. Der Komponist hatte hierzu an der Uebergangsstelle die lustige Anmerkung gemacht: „Sängern, welche das Stücklein noch im 19. Jahrhundert vortragen wollten, steht es frei, die neuen Vorzeichen von hier an einfach unberücksichtigt zu lassen und hübsch in der Anfangs-Tonart weiter zu fahren, um ihr künstlerisches Gewissen bezüglich der formalen Korrektheit des Schlusses zu beschwichtigen." So stimmte es nämlich auch. Bekanntlich ist es ein ehrwürdig Gesetz der Alten, daß die „Weise"

im gleichen Tone auch zu schließen habe, in dem sie begonnen. Ich frage nun: kann man sich besser mit eingetrockneten, durch ihr hohes Alter nur mehr geheiligten Regeln auseinandersetzen, als indem man ihnen solch' ein Schnippchen schlägt? indem man seiner Umgebung zu gleicher Zeit beweist, daß man, jene zu respektieren, sehr wohl vermocht haben würde, wenn man nur auch, kraft seiner eigenen Souveränität, gewollt hätte? Kann man wohl die sogenannten „ewigen Formen" überzeugender als verknöcherte „Formeln" aufzeigen, als indem man ihre Entwertung bis zum Jongleurkunststück überzeugend am springenden Punkte nachweist? Kann man die „Freiheit" gerade unzweideutiger zu Gemüte führen, als indem man sie selbst an dem und aus dem starren „Gesetze" nur wieder entwickelt, und indem man, was übersprungen wird, worüber man sich hinausschwingt, zugleich als seinen Stützpunkt (des Könnens) benützt?

Das also war eine arge Schlingelei, ein fast schon ruchlos zu nennender Jokus-Hokuspokus. Der Komponist kam eben gerade von seinem leichtfertigen „Till Eulenspiegel" her und — Jugend hat nun einmal keine Tugend. Man muß ihm das also einigermaßen zu Gute halten und dergleichen wohl oder übel halt einmal billig nachsehen. Ein Hans Sachs nähme sich eben ruhig die tröstliche Lehr' davon: „bei der (Hirth'schen) Jugend wohl müss' es so sein!" — Allein, was um die Zeit des „Till" noch ein loser Witz und Scherz, leichtes Spiel „ad libitum" gewesen — beim „Zarathustra" nun ist es blutiger Ernst, mit heillos „obligatem" Charakter geworden. Wer hätte nicht schon von dem merkwürdigen Abschlusse dieses großzügigen Tongemäldes gelesen, wo H-dur mit dem C(-Motiv) des Eingangs so kühn als neu zusammengelegt erscheint? Hie Pöbel — hie Junker Uebermut, das war der Gegensatz so ungefähr im „Till Eulenspiegel"; hier verdichtet er sich vollends zur Gegenüberstellung von „Mensch" und „Uebermensch". Unter'm duftigen Weben der Morgenstimmung und einem zarten Spinnen der Morgenröte hat sich der „Uebermensch" in das strahlende Licht einer neuen Sonne hinaus-, der großen Helle entgegen geschwungen, während der „natürliche Mensch" — beinahe hätte ich gesagt: der Mensch des 19. Jahrhunderts*), noch dumpf brütend

*) „Symphonischer Optimismus in fin de siècle-Form, dem 20. Jahrhundert gewidmet" — so wollte der Komponist, in einer An-

bei der Erinnerung an deren irdisch Walten, über den Sinn jener Erscheinung nachdenkt und tief drunten in den Niederungen, im Finstern gleichsam umhertastend, ihren Wegen langsam nachzustapfen, ihren gewaltigen Schritten mit schwerfälligem Tappen nachzuhinken sucht. „Tönend wird für Geistes-Ohren schon der neue Tag geboren!" Es wirkt fast wie ein betäubtes Nachschauen, nachdem das glänzende Meteor schon vorüber; oder wie erschauerndes, leises Rauschen in den Wipfeln der Bäume unten, nach Sonnen-Aufgang hoch droben. Kann man, frage ich, die innere Spannung von rotem Radikalismus und grauem Konservatismus musikalischer als durch dieses widerhaarige Pizzikato-C der Tiefe neben dem und gegen das lichte H in der Höhe wohl geben? Nur mehr schwach zwar reagiert das tiefe C der Kontrabässe und strebt es hier wie das erhaltende Princip noch an gegen das siegreiche H, das aus der hohen Sphäre herab über diese „zippende" Ohnmacht seines alten Widerpartes triumphiert. Im Augenblick hat dieses H offenbar sich behauptet. Allein die Welt ist rund und muß sich drehen: jenes könnte doch einmal hervorbrechen, anwachsen und über diese gelungene „Umwertung der Tonwerte" (nach altem tonalen Gewissen) mit der Zeit wieder einmal obenauf kommen. In der That, die Anschaulichkeit eines Grund-Gegensatzes in allem organischen Leben, des Phänomen's der „Polarität", ist hier eine geradezu unfehlbare — und doch der Ausdruck bei aller Paradoxie im Formalen erstaunlicher Weise ein streng tonkünstlerischer geblieben, nicht etwa zu einem begrifflichen schon geworden.

Und darum befinden sich auch diejenigen von vorneherein auf dem allerschönsten Holzwege, welche höchst geistreich und tiefsinnig wieder gefunden haben wollten, daß Strauß nun gar noch „Abstraktes" in Töne fassen möchte; alle die, welche ihm an Stelle der „Zarathustra-Nietzsche'schen Verzweiflungs(!)-Weisheit" lieber „Leibnizens prästabilierte Harmonie" zur Komposition empfehlen wollten. Ja, wenn unser Strauß — wie man nach dem kritischen Lärm darüber fast schon argwöhnen möchte — die unverzeihliche Monstrosität auf sich geladen hätte, etwa Kant's „Kritik der reinen Vernunft", mit allen

wandlung seines alten Uebermutes, als Untertitel ursprünglich auf's Umschlageblatt setzen; in Anbetracht des ernsten Hintergrundes hat er es aber dann doch geschmackvoller Weise unterlassen!

ihren Kategorien-Tafeln und „Antinomien“, oder aber Schopenhauer's „Vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde“ chikanös unter Musiknoten zu setzen: ja, dann wahrlich ließe sich jener wohlfeile Ausfall auf die „durchkomponierte Philosophie“ allenfalls wohl begreifen, wäre es gewiß die allerhöchste Zeit, gegen solchen ästhetischen Unfug mit kritischen Feuer und Schwert zornig zu Felde zu ziehen. Allein, bange machen gilt nicht — bekanntlich! So sehr bewährt sich Strauß sogar auch hier wieder als Musiker, daß er selbst da, wo er das abstrakte Wesen wirklich einmal streift: in dem Satze „Von der Wissenschaft“ nämlich, sich gleichsam nur die „Musik-Wissenschaft“ darunter vorstellen kann, Theorie lediglich musikalisch, rein und nur tonkünstlerisch verstanden wissen will. Man beachte einmal aufmerksamer, wie diese vielgelästerte dürre Instrumental-Fuge an die vorangehenden, anstrebenden und chromatisch wieder abfallenden, Figuren sich anfügt; wie sie nach der Ueberleitung als die abgezogene graphische Linie der vorausgegangenen malerischen Bewegung, als das Skelett gleichsam zu jenem plastischen Leben gefaßt werden kann! Dieser streng musikalische Vorgang aber läßt sich sehr wohl dann in die Worte übersetzen: „Eine lange Dämmerung hinkt vor mir her — Wissen würgt.“ Was dem Vollmenschen seine subjektiven „Freuden- und Leidenschaften“ sind, daraus macht ihr „objektiven“ Gelehrten eines mechanischen „Wissenschaftsbetriebes“ ein dürres Gerippe trockener Ausklügeleien nur, und in den „Gräbern seiner Jugend-Hoffnungen“ gräbt alsdann der Spaten eures traurigen „Totengräber-Handwerks“ herum, führt ihr, wie zwischen Särgen und Sägespähnen, euer „Wurm“- und Wühler-Leben — öde und unfruchtbar bis zur Trostlosigkeit! — Wir brauchen das also nur so, gut Nietzschisch, zu begreifen, und wir sind alsbald auch schon im rechten musikalischen Bilde. Und wenn man nun dieses Kapitel „von der Wissenschaft“ bei Strauß als „von des Gedankens Blässe arg angekränkelt“ bezeichnet, an seinen „grüblerisch-brummigen Tönen“ die „Klarheit und den Farbenglanz der übrigen Instrumentation“ schmerzlich vermißt hat, so kann man lustig doch nur sagen: „Heilige Einfalt!“ — als ob das Alles nicht gerade beabsichtigt gewesen wäre und darin nicht vielmehr der glänzendste Beweis für die beredsame Ausdrucksfähigkeit und die klare Charakterisierungs-Geschick-

lichkeit moderner Instrumentalkunst läge! Gewiß ist dieses „Grau in Grau" schwere, dumpfe Stubenluft und geklügelte Kunst; aber sie soll das ja auch sein; denn, ist „Grau" nicht von Alters her die natürliche Farbe der dürren „Theorie" gewesen? — „und sieh', ringsum liegt grüne Weide!" Und schilt dann vollends gar noch Einer: „das sei nicht mehr nur Wissenschaft, sondern schon Hypochondrie!" — du lieber Himmel, so mag er sich eben selber die Gewissensfrage vorlegen, ob alles Gelehrtentum eines guten Sitzfleisches nicht zur „Hypochondrie" allzu leichtlich sich auswächst? . . . Indessen, beinahe sind wir damit von unserem eigentlichen Thema schon abgekommen.

Soviel steht heute schon fest: bereits in Friedrich Nietzsche's monumentalem Hauptwerke handelt es sich keineswegs um den streng logischen Aufbau eines Gedanken-Systems, sondern vielmehr um eine „Gemütswelt", um die poetisch-prophetische „Apotheose" des neuen Uebermenschen als eines zukünftigen Gesetzgebers der Erde. „Also sprach Zarathustra" ist sozusagen das „hohe Lied" eines „Predigers in der Wüste", eine Art lyrischer Zukunfts-Vision, bei der schon in dem rhythmischen Prosa-Texte biblischer Spruchpoesie alles wie im Lichte von „Morgenröten" schwingt und, wie weiland die Memnons-Säulen, der nahenden Sonne geheimnisvoll-feierlich entgegenklingt. Man kämpft also — für den es besser übersehenden Zuschauer wahrlich ein überaus erheiternder Anblick! — blindlings einfach gegen die bekannten Windmühlen, indem man sich sehr überflüssiger Weise in solch' wütende Einwürfe (wie den oben erwähnten) verrennt. Offensichtlich weiß man eben schon zu viel heute von Nietzsche und seinem „Zarathustra", in den Kreisen unserer „Gebildeten" — jedoch man liest ihn zu wenig. In Wahrheit ist nämlich Nietzsche's schwungvoll-dionysische Prosa an sich mit das Allermusikalischeste, was sich auf philosophischem Gebiete als tonkünstlerischer Vorwurf überhaupt nur finden läßt. Ja, noch weit mehr: derselbe Denker, der den tiefen und großen, noch heute nicht vollauf begriffenen Gedanken in seinem Geist wälzte (und das berühmte Buch alsbald darüber schrieb) von einer „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", dieser selbe hat später, hier im „Zarathustra", auch die „Geburt der Philosophie aus dem Geiste der Musik" vollzogen. Wer weiß? — angeregt und erfüllt vielleicht selber noch von Schopen-

hauer's „weltthellsichtigem" Wort: „Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi"*), — ein Wort, das bei ihm (Nietzsche) demnach hier sozusagen in der Umkehrung erschiene: „Philosophia est exercitium metaphysices occultum nescientis se musicari animi"! Wie Nietzsche denn auch im „Fall Wagner" — „Ges. Werke" Bd. VIII, S. 8 — deutlich einmal sagt: „Hat man bemerkt . . . ., daß man um so mehr Philosoph wird, je mehr man Musiker wird?" und schon von seinem Erstlingswerke, jener „Geburt d. Tragödie", in dem späteren „Versuch einer Selbstkritik" (Bd. I, S. 5) schreibt: . . . „Hier sprach — so sagte man sich mit Argwohn — etwas wie eine mystische und beinahe mänadische Seele, die mit Mühsal und willkürlich, fast unschlüssig darüber, ob sie sich mitteilen oder verbergen wolle, gleichsam in einer fremden Zunge stammelt. Sie hätte singen sollen, diese ‚neue Seele' — und nicht reden!" „In Nietzsche war die volle Musik, wie in Plato die volle Dichtung war." (O. Bie.) Diese Musik selbst brauchte da ihr ursprünglich Erbteil nur anzutreten, ihr heimliches Vorhandensein als innere Idee dann nur zu offenbaren.

Anderseits kann hier aber beim besten Willen doch nicht gut von der dummen „Lösung des Welträtsels" nur mehr die Rede sein.**) Das leidige „Welträtsel", das berühmte große X, das haben schon Andere — auch nicht gelöst! Nicht darauf kommt es an, sondern auf die besondere Weltschau eines solchen, vor Anderen ausgezeichneten Kopfes; und nicht um die „Systeme" handelt sich's zuguterletzt, sondern vielmehr um die „Persönlichkeiten", die hinter diesen stehen und die in der Geschichte der Philosophie und des menschlichen Geistes trotz aller Widerlegungen ihrer „Irrtümer" nun einmal nicht umzubringen sind, weil sie eben das „ewig Unwiderlegbare" bleiben. Wirkt jenes Schlagwort in diesem Zusammenhange also schon schief genug, so wird die Situation vollends ganz unleidlich, wenn man das auch noch mit „Dr. Faust'schem Erkenntnisdrang" und dergleichen Dingen mehr zu

*) „Die Musik ist ein tiefverborgenes metaphysisches Ergehen des Geistes, der sich dabei nicht bewußt wird, zu philosophieren."

**) Vergl. Arthur Hahn: „Musikführer" Nr. 129, S. 8, 12f., 21 u. a.; Hans Merian: „A. spr. Z. Eine Studie über die moderne Programm-Symphonie", S. 53 u. a.

verquicken trachtet. Fürwahr, um nur wieder in der alten, einer Beethoven'schen „Neunten" gegenüber allenfalls noch wohlangebrachten, nachgerade jedoch etwas abgestandenen Musikschriftsteller-Weisheit, mit „Faust"-Begriffen zu arbeiten oder mit billiger Litteraten-Methode, lediglich nach „Erdgeist"-Motiven, ensprechend aus- oder unterzulegen: dazu hätte es nicht erst eines Nietzsche und seiner „Zarathustra"-Schöpfung für unsere Kultur bedurft. Das nenn' ich mir denn doch einen „spießbürgerlichen Gemeinplatz", wenn wir uns da ewig nur im Kreise herumdrehen wollen, während draußen das Leben selber gewaltig fortschreitet, die Menschheits-Probleme dabei immer wachsen und sich mehren! Freilich, das Wort „Uebermensch", es fällt zweimal bereits im Goethe'schen „Faust"-Drama, auf den Helden selber angewandt. Doch, sehen wir genauer zu! Umschreibt es dort nicht so recht eigentlich nur erst den „Vollmenschen", den Menschen aus dem Ganzen heraus und alles ausschöpfend an „Menschlich-Allzumenschlichem"? Wie aber Zarathustra-Nietzsche? „Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr gethan, ihn zu überwinden? Alle Wesen bisher schufen etwas über sich hinaus, und ihr wollt die Ebbe dieser Flut sein und lieber noch zum Tiere zurückgehen, als den Menschen überwinden? Was ist der Affe für den Menschen? Ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. Und ebendas soll der Mensch für den Uebermenschen sein .... Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Uebermensch — ein Seil über einem Abgrunde .... Was groß ist am Menschen, das ist, daß er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, daß er ein Uebergang und ein Untergang ist .... Seht, ich lehre euch den Uebermenschen! Der Uebermensch ist der Sinn der Erde. Euer Wille sage: Der Uebermensch sei der Sinn der Erde!" — Nietzsche's „Uebermenschen"-Phantasiegebilde ist demnach nicht so fast ein Mensch der Gegenwart, der sich hochmütig überhebt über die anderen Mitmenschen und damit allein schon den „Uebermenschen" in sich hervorbringt, als vielmehr einer der Zukunft, der eine höhere Stufe menschlicher Vollkommenheit erst erklimmen soll und dann auch, physisch wie moralisch, darstellen wird — eine Stufe, welche ebenso weit über den bisherigen „Menschen" hinausragt, als schon dieser Mensch über das Tier

sich erhob: ein künftiges Ideal der Menschenzucht also, das Zarathustra visionär erschaut, in sich persönlich ausgebaut und als Anschauung fortgebildet hat, nun aber als Sehnsuchts- und Strebensziel einer kommenden Selbstvervollkommnung durch seine Lehren der gesamten Menschheit von heute, und zwar stufenweise vorbereitet, aufzeigt.

Des Ferneren übersieht man zumeist völlig einen anderen, gewaltigen geistigen Abstand gegenüber der „Faust"-Periode unserer deutschen Litteratur. Es besteht jedenfalls ein erheblicher Unterschied noch zwischen dem grüblerischen Forscher-Zweifel Fausten's, der sich in der Geschichte des deutschen Geistes — wenn wir in die Musik hier zugleich wieder einlenken wollen — bei Beethoven z. B. zum freudig-erschauernden „Ahnest du den Schöpfer, Welt? Droben über'm Sternenzelt muß ein guter Vater wohnen!" zuletzt doch hindurchgerungen hat; und andererseits jenem trotzig himmelanstrebenden, sich selber bewußtvoll vergöttlichenden „Willen zur Macht" des modernen Lichtbringers, mit seinem ehern-harten, charakterstarken: „Gott ist gestorben!" d. i. „der alte Gott ist unwiederbringlich verloren". Wohl heißt es auch am Schlusse des Goethe'schen Drama's, als der „Lebensweisheit" letzter Schluß: „Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt; Thor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet, sich über Wolken seines Gleichen dichtet! Er stehe fest (auf sich selber) und sehe hier sich um!" Wohl fehlt jenem Faust, der sich durchaus „jenseits von Gut und Böse" in dieser Welt bethätigt — und zwar nach selbstherrlichem Eigenmut und persönlichem Eigenrechte bethätigt — fehlt ihm, sage ich, vollständig das christliche Sünden-Bewußtsein, jeder moralische „Gewissensbiß": und nicht mit Unrecht konnte Nietzsche wohl einmal sagen (VIII, 165), er hätte sich mit Goethe über das „Kreuz" sicherlich verstanden. Aber: folgt dem Tode Fausten's nicht doch zuletzt der christliche Heiligen-Himmel mit dem hinanziehend „Ewig-Weiblichen" des Madonnen-Kultes? Singen die jenseitigen Engel nicht: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen; und hat an ihm die Liebe gar von oben teilgenommen, begegnet ihm die selige Schaar mit herzlichem Willkommen!" Ganz ebenso auch hätte in Beethoven's geplanter „Zehnter Symphonie" nach den Aufzeichnungen des Meisters (vergl. Bayer. Bl. VII. Jahrg.

1884, S. 220ff.) — zuletzt doch wieder der Kirchensang: „cantique ecclésiastique“ christlich-religiösen Ideales, die dionysische Bacchus-Feier altgriechischen Mysterien-Kultes endgiltig zu überwinden gehabt: eine Art „Christus im Olymp“ als Gemälde in Tönen! Dem steht aber jenes beherzt gottlose „Antichristentum“ des mächtig sich aufreckenden „pyramidalen Blockes von Silvaplana“ (im „Zarathustra“ Nietzsche's) immerhin schroff genug gegenüber, ein konsequentes Griechentum, das schließlich haarscharf beim Dionysos-Kult sans phrase anlangt und zum „letzten Jünger und Eingeweihten“ dieses durchaus irdischen Gottes sich aufwirft. Und hier nun erscheinen die Olympier auch nicht mehr (wie dort, bei Klinger) von Christus, sondern von den Titanen und Giganten abgelöst: der Wille zum Leben nicht durch einen Willen zum Nicht-sein erlöst, sondern dem Willen zur Macht, zu erhöhtem Dasein gewichen. (Lublinski.) Es heißt sonach, in meinen Augen, den modernen Ton der Sache nur wieder verfehlen, ja, an dem eigenartig neuen Geistesmoment bei dem uns gestellten Thema ohne jede ästhetische Feinfühligkeit sich geradewegs vergreifen, wenn man unsere (richtig erkannt ganz „unzeitgemäße“) Strauß'sche Partitur und die besondere Note an diesem denkwürdigen Markstein unserer musikalischen Entwicklung aus der Geistes-Kultur fin de siècle, mit Goethe'schen „Faust“-Citaten nur wieder zu packen, damit aber auf den Jahrhunderts-Anfang 1800 mit seinen Kant-Schiller'schen Humanitäts-Ideen, zurückzuschrauben sucht. So ähnlich will mir das etwa vorkommen, wie wenn wir die ausgehaltenen C-Akkorde am Eingang unserer „Zarathustra“-Tonschöpfung mit dem „Freimaurer“-Motto bei Mozart, d. h. mit den ausgehaltenen Sarastro-Posaunen in der „Zauberflöte“, direkt in eine Linie rücken wollten, während es hier, bei Strauß, doch wie zuckender Blitz und grollender Donner, Gewölk und Fluch im Hochgebirge gleich „Zarathustra's Zorn“ wettert und leuchtet („sein Auge blickt Grünspan“!), oder wie erhabener Natur-Dienst selber alsbald an unser Ohr schlägt. —

Einen „Markstein unserer Geisteskultur fin de siècle“ nannte ich soeben das hohe Centralwerk aus Nietzsche's gesamtem Geistesschaffen, seinen „Zarathustra“. Ich kann daher auch keineswegs denen beipflichten, welche meinen, alle die kritischen und ästhetischen Einwände, die auf den bloßen Titel des Strauß'schen Werkes hin — teils aus

Unverstand, teils aus Bosheit — schon erhoben worden sind, hätten dann allerdings ihre gute Berechtigung, falls zum Verständnis wirklich Vertrautheit mit Nietzsche's philosophischer Weltdichtung im Einzelnen unbedingt erforderlich wäre. Ohne Frage ja würde der Zarathustra-Stoff als „Programm-Musik“ vollkommen vom Uebel sein, wenn sich eben nicht in ihm ein für uns Alle mehr oder minder verbindliches, weil als geniales „Beispiel“ weithin leuchtendes Vorbild ankündigte. Aber um dieses auch als solches zu erkennen, es in solchem Sinne klar zu erfassen und sich selber alsdann geistig „einzuverleiben“, muß man es jedenfalls erst einmal durch Lektüre genauer kennen gelernt haben — so gut, wie die anderen „standard works“ der Weltlitteratur auch erst dann für unsere Gesamtbildung und Geisteskultur wirksam werden können. Natürlich, es kann nicht lauter „Uebermenschen“ geben — der Himmel bewahre uns davor! Es ist übrigens schon dafür gesorgt, daß die Bäume nicht allzuleicht zum Himmel hinan- und in ihn hineinwachsen, denn Nietzsche's Geisteswerk erscheint auf einen Edel- und Ausnahme-Menschen, nämlich seine eigene Person, doch mehr oder minder besonders zugeschnitten. Ich bitte aber inständigst — man beantworte sich doch einmal kurz und bündig die Frage: Können wir etwa Alle zusammen, wie wir da sind, Fauste sein? Laufen die Goethe oder Wagner tagtäglich nur so in der Welt herum? Nun, und doch ist ja die Verneinung dieses Fragezeichens keinerlei Hinderungsgrund bisher gewesen, im Goethe'schen „Faust“ gerade ein höchstes Gut der allgemeinen Volksbildung zu erblicken; ist der hocherfreuliche Fall doch eingetreten, daß diese seinerzeit, unmittelbar nach ihrer Veröffentlichung, von unseren Zunft-Aesthetikern doch wahrlich arg genug verketzerte, vom Publikum überdies als Ganzes früher noch völlig unverstandene und für die damalige Periode in ihrer Art eben auch durchaus „moderne“ Dichtung, heute für die gesamte civilisierte Welt ein Lehr- und Erbauungsbuch im wahrsten Sinne des Wortes geworden ist. So dürfen, wie schon Buddha und Christus, „Faust“ oder „Zarathustra“ in gewissem Sinne zwar als unerreichbare Idealgestalten gelten, aber jedenfalls auch erhebende, immer wieder aneifernde Beispiele zum höheren, besseren, bedeutenderen Menschen sein. Wir brauchen nun doch einmal ein Strebensziel, um uns

vertrauensvoll vom Tierreiche emporzurichten und zu menschenwürdigerem Dasein uns selber dauernd zu erheben — excelsior: der geahnten (oder erträumten) göttlichen Höhe zu! Hinwiederum ist ein „Gott", der unnahbar-vollendet über Wolken thront, für Viele von vorneherein ein Ideal von entmutigender Unerfüllbarkeit; wogegen der „Uebermensch" als solcher von Anfang an in einer Sphäre des Faßbaren sich bewegt, als eine Möglichkeit Andere nach sich zieht und, der Abgrenzung seiner Erscheinung wie seinem Begriffe nach, doch dem Menschen als solchem zur Anknüpfung entschieden näher rückt.

Auch seinerzeit war es nun ein für seine Epoche durchaus „modern"-gesinnter und fortschrittlich gerichteter Tonkünstler, welcher sich des grausam verkannten „Faust"-Werkes mit tief einsichtsvollem Erfassen seiner nationalen Bedeutung als ein Geistesverwandter annahm; der die innere Welt der Dichtung in Tonleben umsetzte, während noch „Deutobold Allegoriowitzsch Symbolizetti-Mystificinski" — einer unserer „führenden Aesthetiker" — in einem „Faust III. Teil" seinen „tonangebenden" Witz an dem unsterblichen Werke auslassen zu dürfen vermeinte. Ich spreche hier nicht von Berlioz' „Fausten's Verdammnis" (welches interessante Werk schließlich doch den „Urfaust" Goethe's einigermaßen in's Französische — um nicht zu sagen: Ungarische — verzerrt hat); ich spreche auch nicht von Liszt's großzügiger „Faust"-Symphonie (die der Zeit nach etwas später liegt); und noch viel weniger kann ich natürlich Gounod's zur Oper dramatisierten Grisetten-Roman „Margarethe" damit meinen. Aber ein Richard Wagner schrieb bekanntlich eine gewaltig stürmende und drängende „Faust-Ouvertüre"; ja noch weit mehr, er griff, seinem Namen alle Ehre machend, wagemutig zu Versen eben jenes Goethe'schen „Faust"-Gedichtes, um es zur Erklärung des Beethoven'schen Testamentes in der Symphonie, der großen „Neunten", einmal mit heranzuziehen. Und siehe da! So sehr auch Wagner'n von seinen nächsten Zeitgenossen vor 1850 diese scheinbare „Verquickung schlechterdings unvereinbarer Dinge" verübelt ward: das bessere Gewissen unseres Volkes, das aufgeklärtere Zeitbewußtsein begann doch mehr und mehr, nach diesem lichtvollen Vorgang, beide Schöpfungen als hochragende Monumente unseres geistigen Lebens, gerade in diesem idealen Zusammenhang am ehesten, zu begreifen und Beides zusammen mit

der Zeit in sich zu einer höheren Bildungs-Einheit zu verschmelzen, die seither reichste, herrlichste Früchte getragen hat. Die ganze Frage wird demnach nur darauf hinauslaufen, inwieweit man — schon jetzt, bald oder später — einsehen lernt, daß Nietzsche's „Also sprach Zarathustra" ebenfalls ein solches Kulturdenkmal ersten Ranges vorstellt; d. h. ob man das „Zarathustra"-Werk zur vergänglichen „Litteratur", wie anderes mehr, einfach rechnen will oder aber ihm, als einem lapidaren Zeitausdruck und einer weithin überragenden „Weltdichtung" von klassischem Sprachwert, jenen höheren, allgemeineren Menschheits-Gehalt beizumessen sich entschließt. Ist letztere Frage erst einmal bejaht — und ich bejahe sie nach meiner persönlichen Ueberzeugung mit allem Nachdrucke aus vollstem Herzen, trotzdem „Also sprach Zarathustra" in gewissem Sinne leider Torso für uns bleiben sollte —, dann wird es auch als unumgänglicher Bildungsstoff und allgemein-menschlicher Ideen-Baugrund beim nicht ganz kultur-verwahrlosten Zuhörer in Zukunft vorausgesetzt werden dürfen, — ebensowohl, wie man heutzutage bei ihm auf sein Gefühlswissen anderer, ähnlich umfassender Stoffwelten (vom „Prometheus" und der Bibel über „Göttliche Komödien" hinweg bis zum „Faust" und „Parsifal" herauf) sich muß verlassen können. Keinem vernünftigen Menschen wird dann mehr das Aufgreifen der „Zarathustra"-Dichtung durch einen, die Zeichen seiner Zeit verstehenden und dem Verständnis seiner Zeitgenossen weit vorauseilenden Tonpoeten wie Strauß verwunderlich erscheinen; Keinen ihre Herübernahme in das „heimatliche Mutterreich" der Töne ernstlich befremden dürfen.

Wieder auf einem anderen Blatte steht allerdings, ob der eigentliche geistige Urheber der „Zarathustra"-Idee, Nietzsche selber, mit solcher „Vertonung" wohl einverstanden gewesen wäre und sie als „kongenial" anerkannt haben würde. „David Friedrich Strauß, der Schriftsteller und Bekenner" — so hieß bekanntlich die erste seiner berühmten vier „Unzeitgemäßen Betrachtungen", darinnen er den Bakel wider seine Zeit, für Kunst und Kultur, erfolgreich schwang. Nun hat ein anderer „Strauß" — Nietzsche, den Propheten und Poeten, in krausen Notensystemen niedergeschrieben: ob Nietzsche mit diesem Strauß ebenso unzufrieden gewesen wäre (wie er es mit jenem Aufkläricht-Rationalisten des „neuen Glaubens" ehedem

war)? Nicht ohne Weiteres ist diese Frage ja von der Hand zu weisen; nicht kann sie unbedenklich von vorneherein verneint werden. Denn immerhin nahe liegt die Befürchtung, daß der enthusiastische „Carmen“-Bewunderer und Freund Peter Gast's sich ziemlich schroff mindestens gegen das Komplizierte dieser neueren Musikrichtung vom „Sturmflügel“ der „Ueberwagnerung“ gewendet haben möchte. Kein Geringerer als Peter Gast selbst machte denn auch vor einigen Jahren in der Harden'schen „Zukunft“ besonders darauf aufmerksam, daß: „wenn Nietzsche noch Zeuge unseres Kunstlebens wäre, eine Musik mit dem Titel ‚Also sprach Zarathustra‘ sich überhaupt nicht hätte hervorwagen können; das Unglück, das für Nietzsche in diesem Mißverständnis liege, könne nicht größer sein.“ Allein Peter Gast, so sehr ich ihn persönlich als treugesinnten, vor Vielen ausgezeichneten Nietzsche-„Jünger, den der Meister lieb hatte“, aufrichtigst verehre — ich glaube doch, er ist im Grunde seines Herzens wohl niemals so recht „Programm-Musiker“ (d. h. „Ideenmusiker“) gewesen, und es bleibt ihm daher wohl zu sagen, daß er selbst jedenfalls „Partei“ und im vorliegenden Falle also eigentlich nicht ganz zuständig erscheint, so sehr sein Urteil aus naheliegenden Gründen auch zu hören und ernst zu erwägen bleibt. Zudem bildet es ja eine altbekannte Erfahrung, wie verschieden sich von jeher die großen Genien der Geschichte in den verschiedenen Köpfen gemalt, wie ganz abweichend sie auf andere schöpferische Kräfte wiederum eingewirkt haben. Denken wir überdies noch daran: Wie hat dereinstens Schopenhauer, der seine tiefsinnige „Metaphysik der Musik“ in der praktischen Ausführung doch auf — Rossini begründete und in seinen Mußestunden so gerne die Flöte blies, wie hat er Wagner's Textbuch zum „Nibelungenring“ bei Lebzeiten aufgenommen!

Ich für mein Gefühl möchte allerdings unmaßgeblichst dafür halten, daß es einen der allermerkwürdigsten, unlösbaren Widersprüche für unsere Erkenntnis von Nietzsche's Wesen begründet, wenn er, der doch wärmster Anwalt des Dionysischen allezeit gewesen und sogar die hymnische Dithyrambik der „rasenden Prosa“ wie der „freien Rhythmen“ in die Poesie selbst-schöpferisch eingeführt hat, in der „Tonkunst“ sich dementgegen mehr für das apollinische Ideal

der gebundenen Melodik erklärte, die „Artistik“ in dem „Musikalisch-Schönen“ der einfachsten Form und der symmetrischen Geschlossenheit vornehmlich suchte und am Rhythmus wiederum das „Ethos“ vor dem „Pathos“ ganz offensichtlich bevorzugte. Ich könnte ihm also eigentlich mit seinem eigenen Zarathustra-Worte hier erwidern: „Man sorgt, daß die Unterhaltung nicht angreife.“ Anderseits hätte manch' ein gewiegter Kenner der Vorlage noch vielleicht wünschen mögen, daß „Also sprach Zarathustra“ etwa durch eine ähnlich geniale Verbindung von modernster Chroma und Enharmonik mit den alten, strengen Kirchentönen musikalisch stylvoll eingekleidet worden wäre, wie Nietzsche schon poetisch ein völlig neues, überraschendes Gebilde schuf, indem er modernstes Wesen und Empfinden kühn in den alten Predigerton zu gießen wußte. Nannte er doch sein eigenstes Geheimnis dabei: „die Sprache Luther's und die poetische Form der Bibel als Grundlage einer neuen deutschen Poesie“ — raffinierte Gefühle des spätgeborenen „Immoralisten“ und „Atheisten“, in der „primitiven“ Sprache unserer alten Volksmoralisten und ehrwürdigen heiligen Männer ausgedrückt; „dem aber, der Ohren noch hinter seinen Ohren hat, einen Genuß ohne Gleichen bietend, nämlich zu hören und zu wissen, was da eigentlich geschieht: wie hier die gottloseste und unheiligste Form des modernen Gedankens beständig in die Gefühlssprache der Unschuld und Vorwelt zurückübersetzt wird .....“ (Vergl. Bd. XII, S. 194). Wer will nun diesen leidigen Streit hier schlichten? Schließlich kann all' dergleichen doch noch immer nichts Endgiltiges besagen, und Zeit wie Geschichte — oder nennen wir sie lieber gleich persönlich, mit dem Namen eines anderen freien Genie's: „Richard Strauß“ — schreitet am Ende halt auch über Nietzsche, wie seinerzeit schon Richard Wagner über seinen Schopenhauer, oder Nietzsche selbst wiederum über Wagner, einfach hinweg — im drangvollen Zwange eines inneren „Muß“ pietätlos-eigensinnig, doch dabei die Kultur ebenfalls ungeahnt befruchtend, erweiternd und bereichernd. —

Schon durch seine auffällige Wahl des orakelhaften „Also sprach Zarathustra“ als Titel, an Stelle des einfachen Personen-Namens „Zarathustra“ (wie er nach Analogie etwa von „Egmont“, „Coriolan“, „Tasso“, „Orpheus“, „Richard III.“, „Macbeth“, „Sakuntala“,

„Don Juan", „Till Eulenspiegel" oder „Don Quixote" zunächst wohl erwartet werden könnte) — schon damit stellte der moderne Komponist sein Werk ganz unverkennbar auf den dithyrambischen Ton seines litterarischen Vorwurfes ein, hat er von Anbeginn auch äußerlich schon unzweideutig genug zu erkennen gegeben, daß er dem „Seher" und seinen „unlogischen Phantasien", also den dionysischen Offenbarungen im Style einer „Apokalypse", nicht dem Denker und einem logisch gegliederten „Philosophem" folgen wollte. Und ebenso legte er hiermit auch von vorneherein einen gewissen Nachdruck darauf, daß er dem allen mit künstlerischer Phantasie, nicht mit dem nüchternen Verstande, nachzugehen gedachte. Gerade jenen wohlgewählten, volleren Titel rechnen wir darum dem Vollblut-Musiker Strauß sehr hoch an, und ihn mögen sich vor Allem auch diejenigen nun hübsch hinter die Ohren schreiben, welche in besonderer Superklugheit mit dem kürzeren, weil bequemeren, bloßen „Zarathustra" (als Betitelung) — und zwar Strauß sowohl, als oft auch Nietzsche gegenüber — auskommen zu können vermeinen: wie als ob es sich dabei um den Stifter der persischen Religion, Zoroaster, handeln möchte! Zwar meint Hanslick wieder einmal, jedes „Also sprach" bedeute einen Doppelpunkt und heische gebieterisch eine nachfolgende Rede. Allein — ganz abgesehen, daß dieser sonderbare „Musikästhetiker" eine „Sprache des Herzens", von welcher der geborene Musiker doch sehr wohl Gebrauch zu machen versteht, offenbar gar niemals gekannt hat, unterschlägt der unverbesserliche Feuilleton-Spötter in ihm, dem seit jeher nichts am musikalischen Fortschrittsgeiste heilig gewesen ist, obendrein noch eine nackte Thatsache. Jene markante Redeformel, fast an jedem einzelnen Kapitel-Ende wiederkehrend und zuweilen nur mit einem „Also sang Zarathustra" sinngemäß vertauscht, ist nämlich weniger Einleitung, als vielmehr Schluß-Bekräftigung, bildet bei Nietzsche vielmehr eine Art „A und O", ein durchgehendes „Ja und Amen" zur ganzen Dichtung, und gewinnt somit (wie im Homerischen Epos) Natur und Bedeutung gleichsam eines stehenden Refrains, der allein für sich schon — zwingend darf man fast sagen — in die musikalischen Gefilde überleitet, auch wenn es nicht an entscheidender Stelle darin hieße: „Singe — sprich nicht!" . . . .

Darauf, daß schon der philosophische Autor selbst einmal sein „Zarathustra“-Buch eine „Symphonie für Alle und Keinen“ genannt, der Tondichter aber mit der Bezeichnung seiner Symphonie als „frei nach Nietzsche“ sich immerhin gedeckt hat: darauf möchte ich daher auch gar nicht einmal so großen Wert legen; wiewohl dergleichen Voraussetzungen ja Licht und Schatten schon weit besser verteilen können und mancherlei Entlastung gegenüber thörichten Angriffen auch wieder mit sich führen dürfen. Nur das, glaub' ich, müssen wir uns zum leichteren Verständnis noch ganz besonders klar zu machen trachten: daß wir es nämlich in beiden Schöpfungen vor allem mit genialen „Rhapsodien“ zu thun haben — „Rhapsodien“, als freien, doch in sich geschlossenen Aeußerungsformen einer temperamentvoll sich ergehenden Persönlichkeit; und daß man daher auch zu unserer Tondichtung und Strauß' künstlerischer Absicht im Einzelnen den richtigen Gesichtswinkel wohl allein nur dann einnehmen wird, wenn man sie erst einmal aus solcher ihrer rhapsodischen Grundtendenz heraus ernstlich zu verstehen sucht. Gerade in dieser ihrer scheinbar so ungebundenen Ausdrucksweise muß alsdann die strenge Organik und innere Einheit des Werkes doppelt hohe Bewunderung finden, die wir bei genauerem Vertiefen in den thematischen Bau mit hellem Erstaunen überall zugleich gewahren.

Freilich, ein bedeutsamer Unterschied bleibt bei Alledem nun doch bestehen. Beim Dichter-Philosophen Nietzsche finden wir nämlich „Zarathustra“ als eine ausgebildete Gestalt gleichsam fertig vor, als bereits zur Reife entwickelten Propheten, der seine wohlausgetragenen Lehren „also sprach“. Beim Tonkünstler Strauß hingegen erleben wir erst den „Weg zur Größe“, den „werdenden“ Zarathustra nach seinen hauptsächlichsten Entwicklungs-Phasen. Die lebendigen Triebfedern seiner Seele legt uns der Komponist da bloß; in die Gefühls-Stadien dieses Läuterungs-Prozesses läßt er uns tiefer hineinblicken, auf deren besonderen „Vorstufen“ leitet er uns wirksam hinan — eben zum Uebermenschen hin, der dort (beim Dichter) bereits als ein „Vollendeter“ lehrend vorgestellt, als eine leuchtende Vollkommenheit verkörpert erschien. Gleichsam aus einer erhaben ansteigenden, großempfundenen „Seelenhandlung“ hat Strauß, mit eben so scharfsichtigem als feinfühligem Blicke für das Typische daran (das

die Musik ja allein verwenden kann), nur einige der entscheidenden Höhenzüge eben herausgegriffen. „Von den Hinterweltlern“, „Von der großen Sehnsucht“, „Von den Freuden- und Leidenschaften“, „Das Grablied“, „Von der Wissenschaft“, „Der Genesende“, „Das Tanzlied“, „Das Nachtwandler-Lied“ (lies: „Das trunkene Lied“): so heißen die bedeutsamen „Etappen“, die er hier im Einzelnen aufgreift und — bald in Form eines ruhig-anhaltenden „Stimmungs“-Gemäldes, bald wieder als Crescendo einer mächtig, „mit flügelbrausender Sehnsucht“ einherflutenden Gemütswelt — zum abgerundeten Ganzen eines „symphonischen“ Gebildes glücklich zusammenschließt. Ja, man könnte sogar sagen: es sei ganz allgemein der Durchgangsprozeß der modernen Psyche überhaupt zum neuen, künftigen Ideale hin, was sich uns in dieser ernsten Tondichtung mit den gesteigerten, doch unverfälschten Mitteln echter Tonkunst im letzten Grunde ausspricht. „Wende des Jahrhunderts“ — vom Menschen des alten Glaubens und Wissens, Fühlens und Handelns, zum neuen „Uebermenschen“ und Erdenheiland einer noch fernen Perspektive! Das wesentliche Grundschema einer gewaltig-tiefen Ausdrucksbewegung des inneren Menschen, des Menschen von einer höheren Art, voll Höhensinn und hochgemuter Empfindung (als Grundstimmung), steht vor uns — jenes bedeutsamen „Genesungs“-Crescendo's, nicht ohne tiefsten Welt-Ekel des Müden und Mürben dazwischen, bis hinauf zum „heilig“ gesprochenen göttlichen „Lachen“ im „trunkenen“ Tanzliede des „Nachtwandlers“, darinnen der „Geist der Schwere“ (welcher der eigentliche Teufel und „Fürst dieser Welt“ ist) endgiltig getötet werden soll, der „Körper fliegen“ und die „Seele singen“ lernt. Es ist also gleichsam die Entfaltungs-Geschichte von einem „Adlerjüngling“, der nicht Blei in den Flügeln hatte; eine Entwicklung zu sieghafter „Ueberwindung“, die so etwa den Vorgang in sich begreift: „Wahrlich ich sage euch, man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können . . . . Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstände — jetzt tanzt ein Gott durch mich!“ Von Beidem: vom Chaos wie vom tanzenden Stern, vom Menschen mit dem „Geist der Schwere“ und von dem im göttlichen Tanze einherjauchzenden „Uebermenschen“, der jenen Teufel bezwungen,

wird man in der Strauß'schen Tondichtung das Bezeichnende plastisch ausgeprägt vorfinden, woferne man nur auch willig darnach suchen will.

Und darum muß ich meinen geneigten Leser auch gleich hier vor dem schweren Mißverständnisse bewahren, als ob die der Partitur vorgedruckte, hehre Sonnen-Ansprache — wörtlich übernommen aus dem Zarathustra-Texte Nietzsche's — mehr als lediglich das ohrbereitende „Präludium" zum Ganzen bilden könnte. Vom Komponisten ganz ersichtlich nur als allgemeiner „Stimmungs-Auslöser" und „Empfindungs-Anreger" gedacht, darf sie beileibe nicht etwa als das detailliert-ausgeführte „Programm" zu allem Nachfolgenden schon verstanden werden. Auch beim Original steht sie ja nur als „Zarathustra's Vorrede", wie eine „Ouvertüre" gleichsam, stimmungsvoll in der Einleitung. Ich mag es mir nicht versagen, diese ordentlich „strahlende" Begrüßung als charakteristische Textprobe für das lautere musikalische Gold, das dort zu heben war, hiermit zum Besten zu geben.

Als Zarathustra dreißig Jahr alt war, verließ er seine Heimat und den See seiner Heimat und ging in das Gebirge. Hier genoß er seines Geistes und seiner Einsamkeit und wurde dessen zehn Jahre nicht müde. Endlich aber verwandelte sich sein Herz — und eines Morgens stand er mit der Morgenröte auf, trat vor die Sonne hin und sprach zu ihr also:

„Du großes Gestirn! Was wäre Dein Glück, wenn Du nicht die hättest, welchen Du leuchtest!

Zehn Jahre kamst Du hier herauf zu meiner Höhle: Du würdest Deines Lichtes und dieses Weges satt geworden sein, ohne mich, meinen Adler und meine Schlange.

Aber wir warteten Deiner an jedem Morgen, nahmen Dir Deinen Ueberfluß ab und segneten Dich dafür.

Siehe! Ich bin meiner Weisheit überdrüssig, wie die Biene, die des Honigs zu viel gesammelt hat, ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken.

Ich möchte verschenken und austeilen, bis die Weisen unter den Menschen wieder einmal ihrer Thorheit und die Armen wieder einmal ihres Reichtums froh geworden sind.

Dazu muß ich in die Tiefe steigen: wie Du des Abends thust, wenn Du hinter das Meer gehst und noch der Unterwelt Licht bringst, Du überreiches Gestirn!

Ich muß, gleich Dir, untergehen, wie die Menschen es nennen, zu denen ich hinab will. So segne mich denn, Du ruhiges Auge, das ohne Neid auch ein allzu großes Glück sehen kann!

Segne den Becher, welcher überfließen will, daß das Wasser golden aus ihm fließe und überallhin den Abglanz Deiner Wonne trage!

Siehe! Dieser Becher will wieder leer werden, und Zarathustra will wieder Mensch werden."

— Also begann Zarathustra's Untergang . . . .

„Zarathustra's Untergang" — das will besagen: des Wundermannes liebevolle „Herablassung" aus seiner unnahbar leuchtenden Sonnenhöhe, als Prediger unter die Menschen und als Lehrer des Uebermenschen. Wahrlich, ein überwältigender „Sonnenhymnus", der — soweit meine Kenntnis von diesen Dingen reicht — in der gesamten Welt-Litteratur wohl seinesgleichen suchen dürfte, und übrigens allein für sich schon den Namen „Zarathustra" rechtfertigen mag, wenn wir uns nur vergegenwärtigen, daß die Perser vor allem die Sonnen-Bewunderer und Feuer-Anbeter in der Weltgeschichte gewesen sind.

„Endlich aber verwandelte sich sein Herz" — hieß es da unter Anderm: das ist's, was der Musiker brauchte, aber auch ohne Bedenken dann zu seinen Zwecken gebrauchen konnte, zumal er diese „Wandlung des Herzens" nun als „die Vorstufen des Uebermenschen" in der Seele Zarathustra's sehr wohl aufnehmen konnte. „Zwischen Morgenröte und Morgenröte kam mir eine neue Wahrheit . . . .: den Regenbogen will ich ihnen zeigen und alle die Treppen des Uebermenschen." Von einer unvergleichlich großen, herrlichen Morgenstimmung, eben jener Sonnen-Apostrophe, nahm Strauß dazu seinen hoheitsvollen Ausgang, um in noch reinere, verklärtere Höhen alsdann, zum Schlusse, verhauchend hinanzusteigen. — Und geheimnisvolle, tiefe Lebens-„Stimmungen" auf Grund „persönlichster" Selbst-Erlebnisse und eigenster Entwicklungsmomente kamen (auf Seiten des Komponisten) zum Ganzen noch mit hinzu, um das Gedankliche an dieser psychologischen „Evolution" vollends gar zu tilgen und sein Werk überdies warm von innen heraus zu „beseelen". Denn siehe, ich verrate euch ein Geheimnis: auch Strauß begrüßte die aufgehende Sonne als „einsamer Mensch", fern von den lieben Nebenmenschen, dereinst am Saume einer (der ägyptischen)

Wüste, zu einer Zeit, da er von einem langjährigen Leiden zu lebensfreudigem Menschentume genas, und er wurde dessen ein volles Jahr nicht müde! Es war genau die Zeit, da sich auch „sein Herz" von den alten Göttern: Wagner und Schopenhauer, zum neuen Propheten — Nietzsche im Stillen „wandelte". Wie ich denn überhaupt längst der Meinung bin, daß die biographische Nebenbedeutung, der psychologische Wert der R. Strauß'schen Tonwerke zur Zeit aus Mangel an genauerer Kenntnis über des Komponisten äußeren wie inneren Lebensgang noch weit, weit unterschätzt geblieben ist. Der Wissende aber kann diese musikalische Ausgestaltung der Zarathustra-Idee nun auch wohl kaum mehr für den „Ausbund tonkünstlerischer Verrücktheit" erklären und darf dagegen eher finden, daß alle die, welche solch' abgedroschene Mär' mit einer gewissen Vorliebe jahr-aus-jahrein verbreiten, ihrerseits mit mehr Blech orchestriert haben, als sie genau genommen selber irgend verantworten können, — und das bleibt doppelt beschämend, zumal angesichts der geradezu „blendenden Instrumentation", in der schon Nietzsche's Prosa hier einherschreitet! Ich wenigstens muß diese hochragende Tonschöpfung sogar mit für Straußen's Allerreifstes und Bedeutsamstes halten, und dabei überdies für ein nach der Gemütsseite hin (die man bei ihm, dem „neuen Berlioz", seit dem „witzigen" Eulenspiegel immer so gerne vermissen wollte) ungemein tiefgehendes Werk ansehen: deutsch und konkret in jedem Zuge und in jeder Note, wie schon Nietzsche's „Zarathustra"-Werk bemerkenswerter Weise sprachlich in jedem Satz und Worte es gewesen. Und was mir persönlich dieses Werk noch so besonders wertvoll macht, so bevorzugt vor allen Strauß'schen Tondichtungen des letzten Lustrums: es ist die Abwesenheit aller Karikatur darin, zu welcher der Komponist seit dem „Till" bekanntlich so starke Neigungen bekundete, daß schon keines außerdem mehr irgendwie davon verschont geblieben ist. —

Nun behauptet man vielfach, und zumal dieser „Zarathustra"-Partitur gegenüber, daß die raffinierteste Instrumentalkunst darin zu sehr Selbstzweck eines Orchester-„Virtuosen" geworden sei. Allerdings hat sie ja, das mag gerne zugestanden sein, einen bisher, selbst von den drei Meistern „Berlioz, Liszt und Wagner" noch kaum gestreiften Gipfel nun erklommen. Allein wie kann man „mechanische

Ausklügeleien“ nur darinnen finden, so lange man so viel Sinn und Verstand, als wir in der That hier zu erkennen glaubten, dahinter immer noch zu entdecken vermag? Ich glaube, es fehlte eben bisher allenthalben noch an diesem notwendigen Blicke „hinter die Koulissen“, in die geistige Werkstatt des Tonkünstlers hinein. Wer mir aber nun aufmerksam gefolgt ist, der sieht und findet sicherlich nur innerlich Gewordenes, organisch Gewachsenes, psychologisch Notwendiges und Begründetes, und darum auch ästhetisch durchaus Berechtigtes. Ich könnte mir also höchstens denken, daß man die ganze Größe und Gewalt der „Zarathustra“-Dichtung selbst (und zwar aus dem Centrum der Nietzsche'schen Weltanschauung heraus erfaßt) heute noch gar nicht ahnt — geschweige denn schon tiefer begreift, wenn anders man jene wohlfeilen Einwände ernstlich noch immer gegen besagte Tondichtung geltend machen mag. Solche weltbewegende Fragen, eine solch' weltumspannende, bis jetzt in dieser blühenden Prosa unvorhandene Schöpfer-Idee wollen doch — weiß der Himmel! — einmal anders auch musikalisch gepackt sein als alltägliche Probleme und mehr oder minder geläufige Durchschnitts-Stoffe; sie erfordern eben — wie schon ehedem ähnlich Ueberragendes bei Berlioz („Requiem“), Liszt („Divina comedia“) oder Wagner („Nibelungenring“) — ganz andere, außerordentliche und, gegebenen Falles, auch einmal „extravagante“ Mittel. Und obendrein vergesse man dabei doch niemals: immer, wenn es galt, für eine neu sich Bahn brechende Anschauung in Kunst und Kultur auch das entsprechende Rüstzeug zu gewinnen, den angemessen vervollkommneten technischen Apparat sich zu bereiten — immerdar, von Alters her, erfolgte da der bequeme Mahnruf: „Ne ultra!“ mit dem billigen Schlagwort vom schnöden „Selbstzweck“ eben dieses soi-disant „Rein-Technischen“. Warum? Höchst einfach! Man sah nur Mechanisches, weil man dermalen und einstweilen die dahinter waltende „Idee“, welche sich ihre Form erst selber gestalten mußte, noch nicht erkannte. Der Blick mußte für diese Erkenntnis erst geschärft werden, bis er dann für die im Formellen zugleich wirksame geistig-schöpferische Kraft zu wachsen begann, und damit nun, nicht nur die Einkleidung des Neuen, sondern dieses Neue selber erst klar erfassen lernte. In unserem Falle wird wohl das gleiche, altgewohnte Naturgesetz nur

wieder obwalten. Wird man erst das Staunen über die neue Formengebung losgeworden sein, dann wird der darin sich ankündigende ideelle Zuwachs vollends gar offenbar werden und das Verständnis auch für die damit angebahnte innere Verjüngung der Kunst ganz von selbst sich einstellen. Friedrich Nietzsche, in seinem Versuche einer Selbstkritik zur „Geburt der Tragödie" (Ges. Ausg. Bd. I, S. 12), hat sich selber die Frage vorgelegt, wie wohl „eine Musik beschaffen sein müßte, welche nicht mehr romantischen Ursprunges wäre — sondern dionysischen." Wohlan, vielleicht erkennen wir in jenem Strauß mit der Zeit noch die Beantwortung dieses Fragezeichens. Denn wahrlich! In dieser Musik ist nichts mehr nur „romantisch" — sie ist durchwegs „dionysischen" Charakters ....

Gewiß, ich weiß es wohl! Gar Mancher hat sich schon demonstrativ vor diesem Noten-Schwall modernen „Tonmeeres" die Ohren zugehalten; und man braucht ja nur die Pulte bei Haydn-Mozart-Beethoven, dann bei Berlioz-Liszt-Wagner, und im Orchester bei einer solchen Strauß-Aufführung (mit ihrer „Emanzipation der Solo-Instrumente") vergleichsweise einmal in's Auge zu fassen, um ohne Weiteres die große Wandlung in Form fortschreitender Komplizierung wahrzunehmen. Zuerst (bei den Klassikern): die Streicher-Chöre in meist zusammen gehenden Pulten bei vorwiegend egaler Strichart; dann (bei den neudeutschen Romantikern): die gesonderten Gruppen der Blech- und der Holzblas-Instrumente wie des Streichquartetts, in geschlossenen Massen, wie Truppen- und Heer-Lager, gegen einander geführt; endlich (bei unserem Strauß): auf Grund einer ganz unerhört entwickelten Themen-Polyphonie ein unendlich reiches, so vielfach verwobenes als scheinbar wirres Durcheinander von Bogenstrichen und Griffen, Läufen und Figuren — ein freiestes Spiel der Kräfte, bei dem jedes Pult für sich in regster Sonderarbeit begriffen erscheint, sich abhebend wieder von seinen Nachbar-Pulten, von Vorder-, Neben- und Hinter-Leuten. Also das wird gerne einbekannt. Indessen, man hat sich die Ohren bekanntlich auch gegenüber den Neuerungen eines Berlioz, Liszt und Wagner mit ebenso ostentativem „Klassizismus" seinerzeit zugehalten und ist anno dazumal mit einem entrüsteten: „Eitel Ohrgeschinder! — Nichts weiter dahinter!" zur einfachen Tagesordnung blindlings übergegangen, bis die Zeit

denn doch diese gelegentlichen Entgleisungen des Urteils nach und nach — nun, sagen wir: „eingerenkt“ hat. (Erst kürzlich las man wieder Briefe eines Musikers von der Bedeutung Anton Rubinstein's aus jenen Kampfesjahren, darinnen dieser sich zu dem unglaublichen Fach-Urteile versteigt: „Haben Sie Tristan, haben Sie Rheingold gesehen? Ersterer scheint mir total verrückt, Letzteres zum wenigsten überspannt zu sein!“ An solche Plattheiten muß man aber alle diejenigen wohl erinnern, die jetzt auf einmal „nicht mehr mitthun“ wollen.) Und dann! Man hat diese selben Ohren doch auch wieder flugs um so weiter aufgerissen: bei dem unsäglich prächtigen, weil breit, in gesättigtem Vollklang ergiebigster Pult-Teilung ausladenden Melodienstrom des „Hinterweltler“-Credo's; oder bei dem hochgemuten, so kühn aufwallenden und stolz sich emporreckenden Motiv der „Freuden- und Leidenschaften“ (das an trotzigem, aber auch gebietendem Machtgefühl für mein Empfinden in unserer Musiklitteratur ganz einzig dasteht); erst recht wieder bei dem schwungvoll-hinreißenden Walzer-Thema in der, förmlich Elastizität gewordenen, wie dionysisch beschwingten Solo-Violine — da wir „trunken“ „mit beiden Füßen in goldsmaragdenes Entzücken“ zu springen glauben („Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir; ihr tanztet, aber ein Bein ist doch kein Flügel; mein A und O aber ist, daß alles Schwere leicht, aller Leib Tänzer, aller Geist Vogel werde — so spricht Vogelweisheit: Siehe es giebt kein Oben, kein Unten! Wirf dich umher, hinaus, zurück du Leichter! Singe — sprich nicht mehr!“); sowie endlich in dem zarten Spinnen und duftigen Weben der heraufdämmernden Morgenröte, gegen das Ende des ganzen Tonstückes zu („„Dies ist mein Morgen, mein Tag hebt an: herauf nun, herauf, du großer Mittag!‘ — Also sprach Zarathustra und verließ seine Höhle, glühend und stark, wie eine Morgensonne, die aus dunklen Bergen kommt“).

Es sind das lauter Stellen, die eigentlich dieses „fortgeschrittenere“ Werk zu einem leichter eingänglichen als z. B. den arg über den Strang schlagenden „Eulenspiegel“ (aus dem unmittelbar voraufgehenden Schaffensjahre) hätten stempeln müssen, wenn eben alles auf dieser Erden der „Irrungen und Wirrungen“ stets mit rechten Dingen zuginge. Und wenn dem gegenüber wieder Andere über das

leidige „Kikeriki!" gestopfter Trompeten in unserer Partitur sich lustig machen zu sollen glaubten — je nun, so wollen wir auch diesen Käuzen die ihnen gebührende Antwort in Form eines kleinen Privatissimum hier gewiß nicht schuldig bleiben. Wir haben da einfach Folgendes kurz zu entgegnen: Für schläfrige Gesellen allerdings mag, und zwar aus ganz naheliegenden Gründen, ein „weihevoller Morgenweckruf" in weichen Hornklängen oder Posaunen-Akkorden — etwa wie im „Rheingold" oder im „Parsifal" — wohl leidlicher an's Ohr tönen, als solch' ein schrilles Hahnenkrähen. Strauß aber hat sich in seinem Werke ganz offenbar an die von Nietzsche ausgegangenen Anregungen selbst nur wieder gehalten; geht doch im „Zarathustra" bekanntlich — oder vielmehr: unbekanntlich! — von einem „Morgenhahn" die Sprache, welcher den „verschlafenen Wurm wachkrähe" und so den „abgründlichsten Gedanken" aus Zarathustra's Seelentiefen zum Reden endlich heraufrufe. Und dieser „abgründlichste Gedanke" Zarathustra's, von welchem zu sprechen Verlegenheit ist und von dem es heißen darf: „Ungern entdeck' ich höheres Geheimniß!" — dieser Gedanke ist eben zuletzt nur derjenige von der „ewigen Wiederkunft des Gleichen", vom „Ring der Wiederkunft" oder dem „hochzeitlichen Ring der Ringe" — wie es anderwärts in der poetisch gehobenen Sprache des Werkes heißt. Was aber hat unser Komponist mit dieser letzten „Idee" des Werkes musikalisch wohl anzufangen gewußt? Genial genug führt er die Idee dieses „hochzeitlichen" Ringes, stockend erst — dann immer mehr sich ausweitend und ausbreitend, mit dem Thema eines idealen — Strauß-Walzers hier ein und schließt ihn so, wie schon dort der Wurm sich zur Schlange (als dem Symbol der Ewigkeit) zuletzt „ringelt", zum verschlungenen Reigen zusammen, ihn als dithyrambisch-seligen Wirbeltanz zum hl. Dionysos-Mysterium der zwölf dumpf dröhnenden Glockenschläge dunkler Mitternacht erklingen lassend. „Weh spricht: Vergeh! Doch Lust will Ewigkeit — will tiefe, tiefe Ewigkeit!" — Hier haben wir die ganze Philosophie, die letzte Weisheit Zarathustra's, in Tönen. —

Indessen, damit auch das Gegenbild nicht unterdrückt werde und die kritische Meinung hier mit zu Worte gelange —: man kann immerhin zugeben, daß der trotzige Jungmeister im dreisten Drauf-

gehen und einem brüsken Widerparthalten all' dem gegenüber, was man unter dem Begriffe „Vorurteil" gemeinhin zusammenfaßt, mitunter doch gerne ein wenig übertreibt, wie es nicht gerade immer notwendig erscheint; so etwa nach bajuvarischem Kraft-Tric: „Jetzt extra, justament weil's Euch — nicht freut!" (Es ist das, vermut' ich, der gute Pschorr-Blutstropfen in Strauß, mit welchem Hause er bekanntlich mütterlicherseits verwandt ist.) Auch darf nicht völlig verkannt werden, daß gelegentliche Ueberschwangs-Momente sich einstellen, von jener Spannung des Gigantisch-Erhabenen, das durch einen leisen Ruck, ein leichtes Ueberschlagen der Stimme gelegentlich in sein Gegenteil umkippen kann. Nur eine Geringfügigkeit oft, z. B. in der Vortragsweise der majestätischen Dur und Moll-, Moll und Dur-Eingangsschläge, vom Dirigenten vergriffen, ein Zuviel im charakteristischen, instrumentalen Ausdruck, und man versteht die Karikatur jener Sensations-Notiz in einer humoristischen (Berliner) Preßball-Zeitung, welche die Meldung brachte: „Richard Strauß' neuestes Tongebilde behandelt den ‚Schnupfen' und soll an Steigerung greifbar deutlichen Ausdrucksvermögens alles bisher auf diesem Gebiete Dagewesene noch übertrumpfen, ja sogar das bislang für absolut unmöglich Gehaltene auf musikalischem Wege glänzend nunmehr erreicht haben!" . . . . oder so ähnlich. — Nicht minder endlich in der Häufung polyphoner Künste, einer Uebereinanderthürmung der Themen und Ineinanderschiebung der Motive bis zum Grundsätzlich-Kakophonischen, geschieht für mein subalternes Empfinden mitunter des Guten doch etwas zu viel. Aber auch da darf es zuletzt heißen: wer weiß, ob wir nicht diesen Weg der Entwicklung ganz unweigerlich überhaupt zu gehen haben und nur vorerst als „Kakophonie" noch empfinden, was später sich als Symphonie unseren Ohren enthüllen mag? Später: d. h. eben, wenn wir die harmonische Auflösung all' der Durchgangs-Dissonanzen freiester Stimmführung und mannigfaltigster Gegenbewegung im unaufhaltsamen Melodienflusse, mit unserem Gehör bereits vorwegzunehmen uns gewöhnt haben werden. Zur Zeit, da uns die Fähigkeit zu einer solchen psycho-physiologischen Vorwegnahme noch abgeht, platzt all das noch physikalisch hart aufeinander und gemahnt zwar wohl an Zarathustra's „Hammer", nicht aber auch an die

milderen Saiten seiner bedeutenden Seelenverfassung, wie sie z. B. im „Nachtlied“ oder in der Versuchung „erstickenden Mitleidens“ mit dem „häßlichsten Menschen“, dem „Mörder Gottes“, hervortreten. (Vergl. hierzu: „Friedrich Nietzsche. Ein Abriß seines Lebens und seiner Lehre“ von Henri Lichtenberger, deutsch von Frhn. von Oppeln-Bronikowski; 1900, S. 33f.)

Heute, da scheint der wagehalsige Vorkämpfer noch ein „Verbrecher“, als Brecher der „Gesetzestafeln“ bisheriger Musik-Tabulatur; bald vielleicht schon gilt er uns als ein Triumphator und „Befreier“ aus alten, verhaßten Sklaven-Ketten. Wer auch will füglich entscheiden, ob das nicht ein innerlich notwendiger „unheimlicher Reichtum“ von plastischen musikalischen Gedanken bei unserem Komponisten nur ist, was uns Zeitgenossen oft als kraftstrotzende Willkür an ihm erscheint — ein Ueberfluß der Fülle also, den er nicht loszuwerden vermag ohne Ausschüttung eben dieses Füllhorns seiner Gaben: so wenig, wie ein saftgeschwellter Baum seine Blüten am Aufspringen verhindern kann? Den Anfang zu solcher polyphonen Themen-Verwebung hat ohne allen Zweifel R. Wagner gemacht, im „Tristan“, namentlich aber in den Wandlungsmusiken des „Rheingold“ oder des „Parsifal“ u. a. Dort haben unsere Eltern beim ersten Anhören die Uebereinanderschiebung und enge Verkettung der Motive sicherlich noch ebenso als „Kakophonien“ schmerzlich genug empfunden, während unsere heutige Generation dieses Tongefüge bereits mit vollem Genusse hört, weil sie das jetzt, mit ihrer Kenntnis der harmonischen Auflösungen, bereits wohl zu überschauen vermag. Item — oder besser caeterum censeo: „Dem Fortschritt eine Gasse!“ —

Das wäre denn nun also der berüchtigte „wüste Lärm“ eines nunmehr „gottlosen“ Musikanten — jenes frivolen Einbrechers in „heiliges“ Tempelgebiet, der angeblich die selbstherrliche, ihrer selbst genießende „Umwertung aller Werte“ bisheriger Instrumentalmusik „jenseits von Schön oder Häßlich“, planen und betreiben will; dessen brennroter Sansculottismus den modernen „Herren- und Uebermenschen“ auch auf dem bisher so friedsamen (!) Kultur-Gebiete der „edlen“ Tonkunst einleiten und die brennende „Morgenröte“ einer neuen Kunstgattung „vor Sonnenaufgang“ heraufführen, oder gar noch eine sengende Feuersbrunst heraufbeschwören soll!

Ja, allerdings — das kann keiner Erörterung mehr unterliegen: hier wird „mit dem Hammer“ musiziert, und in diesen wuchtigen Hammerschlägen des vielsagenden Eingangs — ungeachtet Dr. Hugo Riemann'scher Dualismus-Theorien — Dur jäh in Moll, Moll umgekehrt wieder ebenso schroff in Dur einfach „umgewertet“! Allein, wollen und werden wir es angesichts dieser verblüffenden Erscheinung nun wohl halten mit der verdammten „kompakten Majorität“? Sollen wir Besser-Unterrichtete das „große Lachen“ darin, ebenso hartnäckig als zugleich höchst unheilig, fortgesetzt nur dahin mißverstehen, daß wir als die höhnischen „Uebermenschen“ über diesen „Uebermusiker“ uns erheben? Daß wir, von unserer Gottähnlichkeit a priori überzeugt, über dieses sein Werk nun unsererseits einfach „hinweglächeln“ zu dürfen glauben? Nun, „wer zuletzt lacht, lacht am besten“ — und ich befürchte denn doch, daß mindestens der „Till Eulenspiegel“ im Komponisten Strauß es sein wird, der mit solchem „letzten Lachen“ uns am Ende noch ein grausam Schnippchen schlägt.

Einstweilen, d. h. hier im „Zarathustra“-Werke, bleibt er dafür allerdings um so ernster, gehaltener. Und trübe, schneidend-bitter, mag er vorläufig mit Nietzsche-Zarathustra auch von sich sprechen: „Nun blicken sie mich an und lachen, und indem sie lachen, hassen sie mich noch. Es ist Eis in ihrem Lachen.“ „Siehe, die Guten und Gerechten! Wen hassen sie am meisten? Den, der zerbricht ihre Tafeln der Werte, den Brecher, den Verbrecher: — das aber ist der Schaffende .... Die Mitschaffenden sucht der Schaffende! Die, welche neue Werte auf neue Tafeln schreiben .... Den Schaffenden, den Erntenden, den Feiernden will ich mich zugesellen ...... Den Einsiedlern werde ich mein Lied singen und den Zweisiedlern; und wer noch Ohren hat für Unerhörtes, dem will ich sein Herz schwer machen mit meinem Glücke. Zu meinem Ziele will ich, ich gehe meinen Gang; über die Zögernden und Saumseligen werde ich hinwegspringen. Also sei mein Werk ihr Untergang!“ Freilich — „ich verwandle mich zu schnell (man ergänze: von Werk zu Werk): mein Heute widerlegt mein Gestern. Ich überspringe oft die Stufen, wenn ich steige — das verzeiht mir keine Stufe. Bin ich oben, so finde ich

mich immer allein. Niemand redet mit mir. Der Frost der Einsamkeit macht mich zittern. Was will ich doch in der Höhe?"

Es ist die „ewige Wiederkehr des Gleichen": vom „Denken", das für die große Masse der „Vielzuvielen" immer das „Bedenkliche" gewesen; vom „Genie", das dem Normal-Durchschnitt noch stets zum „Ewig-Genierlichen" geworden ist. Wohlauf denn, wir wollen hier lieber „Mitschaffende", nämlich Freunde und „Gefährten", die „Zweisiedler" diesem „Einsiedler" sein: „es werde Eins zu Zwei!" Beklagt er sich über den „Frost" dort oben auf einsamer Höh', und wie da immer niemand mit ihm rede — hier haben wir es einmal versucht, „mit ihm zu reden"! Also „klang" uns „Zarathustra".



4.

Moderne musikalische Lyrik.

In Detlev von Liliencron's Sammelband: „Kämpfe und Ziele" (Berlin, bei Schuster & Löffler), findet sich folgendes prächtige Gedicht

An Hugo Wolf.

Erinnerst Du Dich der Tage:
Hinter Dir saßen
Conrad, der Hüne, und ich.
Du sangst uns
Deine 53
Drei—und—fünf—zig!
Mörike-Lieder vor
Und Deine ungezählten Wunderweisen
Aus Goethe und Eichendorff.
Wie war das Alles neu!
Zum Erstarren neu!
Vorn im Mörike-Heft,
Auf erster Seite,
Hattest Du, Bescheidener,
Des Dichters Bild verehrend aufgestellt.
Welcher Tonsetzer that je so?
Und während Du glühend sangst,
Gingen draußen die Deutschen vorüber.
Sie trugen in ihren Taschen
Billette zu „Mamsell Nitouche".
Und die Schamröte flog mir in's Gesicht
Für unsere Landsleute,
Daß sie Dir nicht horchten;
Daß sie ihren großen, lieben
Dichter Mörike nicht kennen.

Wir erhoben uns. Auf der Straße
Nahm Conrad, der Hüne, Dich
Auf seine Athletenschultern,
Und trug Dich durch die Menge,
Wie einst der heilige Christoph das Jesulein
Durch das tosende Wildwasser brachte.
Einer Spielzeugtändlerin
Kauft' ich ein Fähnchen ab.
Und das Fähnchen wuchs schnell
Zur mächtigen, prunkenden Fahne.
Einem Flötenbläser winkt' ich,
Der einsam im Kinderkreise blies,
Und er kam und ging mit:
Duidldidum, duidldidum.
Einem Zinkenisten winkt' ich
Aus einer Gassenmusik,
Und er kam und ging mit:
Tatara ta, tatara ta.
Einem Beckenschläger winkt' ich,
Der einem Bärenzeiger gesellt stand,
Und er kam und ging mit:
Dschingdada, dschingdada.
Die drei machten Bockssprünge, während sie spielten,
Und tanzten wie trunkene Derwische.
Vor dem Zuge schwang ich
Die mächtige Prunkfahne hin und her,
Und ich rief:
„Platz da, Platz da, Gesindel!
Ein junger Germanenkönig kommt,
Ein König der neuen Kunst!
Platz da, Platz da, Gesindel,
Ein König kommt!"
Und die Deutschen
Griffen entsetzt in ihre Taschen
Und fühlten nach den Billetten
Zu „Mamsell Nitouche".
Und sie rannten schleunig —
Zu „Mamsell Nitouche".

Wenn ich mit dieser warmen, poetischen Würdigung das letzte Kapitel meiner Ausführungen beginne, so geschieht das zunächst einmal aus dem Grunde, weil wir darin zugleich einen recht interessanten Fall lebendiger Wechselwirkung zwischen neuerer Musik und

moderner Litteratur zu begrüßen haben, — einen Fall, der um so wertvoller erscheint, als in der Regel nur das umgekehrte Verhältnis: die Befruchtung der Tonkunst durch die poetische Lyrik, zu beobachten bleibt. Nebenher aber können wir — beschämender Weise — daran auch noch gleich belauschen, wie die Adelsmenschen und Bürger aus „Genieland" unter sich allein gelegentlich vom „deutschen Publikum" reden und denken, wenn dieses sich ihrem echten, aber ungewöhnlichen Streben verständnislos wohl gegenüberstellt. Trotzdem war es nicht eigentlich dies, worauf ich hier abzielen wollte. „Ein junger Germanenkönig" — hieß es da — „kommt". Gut, er sei uns von Herzen willkommen! „Ein König der neuen Kunst!" Auch gut — oder vielmehr schon weniger gut; denn so annehmbar auch das, was damit offenbar gemeint ist, uns dünken möchte, in concreto scheint's doch nicht so ganz auch schon stimmen zu wollen. Im Ernst, haben wir Hugo Wolf wirklich und in der That — so, wie wir dies heute nun doch übersehen können — als „modernen" Komponisten einzuschätzen? Und vor Allem gar: könnten wir ihm das „εἷς κοίρανος ἔστω!" des Königsthums wohl zusprechen? Noch vor nicht zu langer Zeit meinte ich dazu: es müsse bei aller schuldigen Ehrfurcht vor seinem vielgestaltigen Können wie vor seinem tiefen und reichen Geiste, vor dem markigen Künstlerstolz in ihm und der großen Fülle seiner poesiestarken Gaben — doch erlaubt sein, ein bescheidenes Fragezeichen hier anzubringen. Neuerdings bin ich nun allerdings geneigt, dieses Urteil, nach einer Seite hin wenigstens, gewissenhaft zu ergänzen. Denn, wer weiß? — vielleicht liegt in Wolf's eigenartig-summarischer, das betreffende Dichterbild gleichsam voll ausschöpfender musikalischer Verwertung der von ihm erwählten Textpoeten zuletzt doch derselbe „modern" zu nennende Zug nach Vertiefung in die „Persönlichkeit" vor, den wir auch auf anderem Kunstgebiete heute vielfach: als Sonderausstellungen, Komponisten-Konzerte, Dichter-Abende, — kurz als „Einer"-Kultus, gut beobachten können. (Wenigstens hat mich darauf erst kürzlich eine Ausführung Dr. M. Haberlandt's aufmerksam gemacht — erschienen in der zweiten Folge der vom „Wiener Hugo Wolf-Verein" bei S. Fischer in Berlin dankenswert herausgegebenen Abhandlungen über unseren Komponisten.) Auch gelangte jüngst ein so geistvoller Musikschriftsteller und feiner

Kunst-Psycholog, wie Dr. Max Graf, Hugo Wolf gegenüber zu einem reichlich „modern“ klingenden Urteile, das sogar auf Schlußfolgerungen hinausläuft wie z. B. diese: „Es sind psychische Wirkungen, unsichtbare Wahlverwandtschaften, stärker als die ästhetischen Wertschätzungen, die uns einen Künstler als ‚modernen‘ empfinden lassen. Und auf solchen seelischen Nähen und Gemeinschaften, Zusammenhängen und Blutsneigungen beruht die starke Wirkung der Lyrik Hugo Wolf's auf die jetzige Generation .... Mit dieser komplizierten Natur verbinden uns seelische Zusammenhänge, die aus Starkem und Schwachem, aus Gesundem und Krankem, aus Kraft und Reizbarkeit unzerreißbar gewoben sind.“..... So nämlich zu lesen in dem Buche „Wagner-Probleme und andere Studien“ („Wiener Verlag“, S. 116—121) — und gewiß brauchen wir uns dieser Auffassung ja nicht von vornherein entgegenzustellen. Andererseits aber läßt sich heute — leider muß man ja sagen — angesichts der vollendeten Thatsache absolut unheilbarer, geistiger Umnachtung auch schon eher eine abschließende Meinung über das Schaffen Hugo Wolf's gewinnen. Trotzdem werden wir wohl bei etwas anderen Resultaten schließlich doch noch anlangen müssen.

Es war im Januar 1889, daß ich sozusagen bei den „Müttern“ der beginnenden Wolf-„Propaganda“, an Ort und Stelle in Wien selbst, weilte — einer Propaganda, von deren kritiklos-leidenschaftlichem Taumel ich eine (übrigens wenig erquickliche) erste Probe im „Saale Bösendorfer“ selber sogar bald mit erleben sollte, als nämlich der Tenorist Jaeger dort einige Liederspenden Wolf'scher Komposition verdienstlicherweise zum Besten gab. Es war dies das erste bedeutsame Heraustreten des Namens „Hugo Wolf“ an die musikalische Oeffentlichkeit, nachdem er lange vorher in einem Privatzirkel, der sich aus Mitgliedern vornehmlich des Wiener „Akademischen Wagner-Vereins“ zusammensetzte, mächtig bereits umgegangen und gewachsen war. Dort war es denn nun auch, wo ich dem neuen Komponisten im engeren Familienkreise zum ersten Mal Auge in Auge gegenüber zu treten Gelegenheit hatte. Und schon damals waren die unmittelbar beteiligten Gemüter geladen bis zum Explodieren, so daß es beim späten Nachhausegehen von jener Gesellschaft eine stundenlange, trotz eiseskalter Schneenacht heiße und in den öden Straßen desto lauter

widerhallende Wortschlacht zwischen ihnen und mir gab, die eigentlich ziemlich ergebnislos, je länger sie währte, verlief. Denn natürlich hatte man an mir Proselyten machen wollen und mich zu dem Zwecke mit einigen reichlich 25 Gesängen aus freigebig spendendem Füllhorn der Liebe gleich ordentlich überschüttet. Von vielen war ich, daß ich's nur gestehe, sofort merkwürdig gepackt und unwiderstehlich ergriffen worden; manches war eindrucksschwach nur eben an mir vorübergegangen, und einiges hatte mich sogar völlig kalt gelassen. Der besondere Streitpunkt zwischen uns, d. h. seinen enragierten Anhängern und mir, dem zugereisten Fremden, war nun der, daß ich unentwegt behauptete: 1) daß Wolf, wenn überhaupt einer, dann nicht der Erste mehr sei in der Anwendung Wagner'scher Diktion und Uebertragung jener musikdramatischen Ausdrucksform auf das lyrische Gebiet — das Schlagwort „Wagner des Liedes" (das seither arg umgeht) hatte man mir ziemlich zu allererst an den Kopf geworfen; 2) daß ich oft auch mehr Schubert'sche Grundlage als gerade Wagner'sches Wesen in den vernommenen Gesängen, jedenfalls eine Mischung beider Stilelemente vorgefunden zu haben glaubte, und 3) daß ich nicht den sans phrase, kat' exochen, par excellence, schlechthin neuen, das will sagen: neuzeitlichen Tondichter in dem Komponisten bis jetzt erkennen könnte, als der er mir aufdringlich da in die Ohren geschrieen wurde .....

Es versteht sich von selbst, daß dieses merkwürdige Erlebnis mit all' der Lebendigkeit seiner vehementen Einzelzüge seither in mir ernstlich nachgewirkt hatte. Ich fing doch an, mich mit Wolf einläßlicher zu befassen und sprach mit Freunden des Oefteren über diese neu auftauchende, mir jedenfalls noch ungeklärte Erscheinung; gelegentlich gaben äußere Anlässe von sporadischer Wiedergabe einzelner seiner Musenkinder willkommene Gelegenheit, den seinerzeit gewonnenen, begreiflicherweise auf das erste Mal noch nicht durchaus sympathischen Eindruck rechtschaffen, ohne jeden persönlichen Beigeschmack, zu erneuern bezw. ihn zu vervollständigen. Und in der That, man durfte einem Wolf gegenüber nicht beim ersten Eindrucke schon stehen bleiben. Auf alle Fälle gab sich dieser Komponist, der als Mensch und Gesellschafter zunächst wenig Anziehendes für mich gehabt hatte, in seinen Werken als tiefer und begnadeter Tonpoet von selbständiger Eigen-

note zu erkennen: in der Art seiner musikalischen Einkleidung und Ausdeutung der Gedichte (so sehr sie sich auch manchmal mit Verwandtem berührte, an Früheres, Vergangenes wieder anklingen mochte) ganz entschieden eine „Potenz“ von ursprünglich-frischem Wesen.

Nur muß man eben doch besonnen zu unterscheiden wissen zwischen ausgesprochener Eigenart, die Besonderes auch nach großen Vorfahren noch zu sagen hat, und urwüchsiger Neu-Art, die den Beruf überhaupt des „Neutöners“, des abenteuerischen Entdeckers und Eroberers gleichsam (nach dem bekannten Böcklin-Bilde), in sich trägt und bereits Zukünftiges, das „Werdende“ keck vorausnimmt. Sollten wir also Wolf's unbestreitbar geschichtliche Mission heute näher zu bestimmen haben, so würden wir etwa sagen, daß er halb Vorläufer und Fürsprecher, mindestens ebensoviel aber auch wieder Nachfahre und Nachzügler gewesen ist. Mit einem Wort: er scheint mir im Grunde doch zu sehr Epimetheus-Natur zu sein, und ich vermisse an ihm den spezifischen Progonen-Charakter; zum Wenigsten hält Beides in ihm sich noch sehr die Waage. Und zwar finde ich, musikalisch besehen, eine feine Nachblüte der Periode Schumann bis zu Wagner herauf für das Gebiet der Lyrik — im Ausdruck bereichert und in der Form entsprechend ergänzt allerdings durch die neueren technischen Mittel (und das eben verdeckt diesen Sachverhalt wieder einigermaßen); dichterisch betrachtet aber doch nur eine Nachlese — eine herrliche freilich! — aus der rein klassischen und romantischen Vergangenheits-Litteratur: nicht auch schon Vorstoß zu einer neuen Tonpoesie, noch bewußtvolles Bannertragen moderner Lyrik überhaupt, in ihrem neueren Zeit-Streben.

Natürlich hat auch seine Art ihre besonderen Verdienste, entstehen auch hierbei für die Entwicklung der Tonkunst nicht zu unterschätzende Uebergangs-Werte, wie das ja schon bei einem Rob. Franz in anderer Weise ehedem der Fall gewesen, ohne daß dieser deswegen irgend als „Progone“ zu begrüßen gewesen wäre. Einen so eminent musikalischen Lyriker wie Mörike z. B. — und so manche andere, von den bisherigen Liederkomponisten leider ganz unverantwortlich vernachlässigte Namen unseres Litteraturschatzes, die es wirklich wert sind: ihn und sie noch liebevoll hervorgezogen, sie künstlerisch so vollgiltig wie echtbürtig nachträglich für die Musik

gerettet, in deren Historie erst zu Ehren gebracht zu haben, das wahrlich bildet allein schon ein eigentümlich Tagewerk von bleibender Bedeutung, das den Namen seines Schöpfers auch auf die Nachwelt lebensvoll erhalten und vererben wird. Aber, immer wieder muß ich darauf zurückkommen — es ist und bleibt in Wolf's ganzem Sein und Wesen ein Moment der Rückschau wohl kaum zu verkennen. Und wer sich meiner früheren Ausführungen erinnert, wer selber im Dienste eines höheren Zeitgeistes um die zukunftsschwangeren Probleme ringt und das lebendige Bewußtsein oder doch sichere Vorgefühl heraufkommender neuer Ideale wahrhaft kennt, der wird — ja muß mich bei diesem Worte „Rückblick" ohne Weiteres doch auch verstehen. Höchstens noch bedeutet ihm dann Wolf's zuweilen unbeschreiblich reine und keusche Objektivität im Lyrischen eine Sonderart, oder aber sein wagemutig Eindringen in das wilde Gestrüpp der Gedankenlyrik und der Sentenz-Poesie eine Art von kühner Entdeckungsreise nach weniger bekannten Welten, die sich immerhin sehr wohl hören läßt. Denn da erscheint er in der That manchmal als Junker Königssohn, der auszog, die spröde Maid „Dornröschen" von tiefem, langem Schlafe zu erwecken und sie unter seinen musikalischen Willen in unverbrauchtester Jugendkraft und hohem Edelsinn zu zwingen. Nur eben ist auch daraus, selbst durch solch' ein inbrünstiges Liebeswerben, zumeist leider noch kein Gebilde von spezifisch modernem Gepräge entstanden. Es müßte denn gerade sein, wir trügen in seine Aufnahme von Shakespeare, Michel Angelo, Byron, aktualiter gleichsam, etwas von unserem verfeinerten „Weltlitteratur"-Empfinden mit hinein — wie ja auch Wilhelm Weigand gar nicht unzutreffend einmal gesagt hat: „In seinen Liedern auf Goethe'sche Texte kommt der Geist des 18. Jahrhunderts so zum Erklingen, wie ihn unsere Zeit empfindet."*) Und Eines bleibt dann auch hier nicht mehr gänzlich zu übersehen: daß er nämlich in dieser seiner Sonderlings-Neigung für aparte Texte von — sagen wir: komplizierterem Geschmack, mit gesuchten Versmaßen oder

*) Kein Zweifel auch: die frühere Zeit nahm Goethe im Wesentlichen „apollinisch" (man vergleiche nur Mendelssohn's Goethe-Auffassung), während wir neuerdings ihn „dionysisch" zu empfinden und zu verstehen gelernt haben.

fremdartiger Anschauung, durchaus wieder mehr einem Brahms sich physiognomisch nähert. Und somit wäre denn auch hier ein geistiges Vorbild, oder doch der künstlerische Vorgänger, unzweideutig genug ausgewiesen — wahrscheinlich zur nicht gelinden Ueberraschung der Wiener Herren „Wagnerianer", denen ich im Uebrigen auch noch zu bedenken geben möchte, daß Wolf's oft unruhig-sprunghaftes Auf und Ab der Deklamation in der Singstimme selten dem Wagner'schen Ideale von „Sprachgesang" ganz entsprechen dürfte.

Gründet vollends eine übereifrige Parteigruppe für diesen einen Lyriker (wie eine andere sogar für einen Martin Plüddemann — wobei ich übrigens diesen mit Wolf keineswegs schon verglichen haben will!) besondere Vereine auf Kosten aller übrigen Ton-Poeten im Lande*) — dann, so mein' ich, ist es doch die allerhöchste Zeit, eine Art von „Gegenring" zu bilden und sich in eine Phalanx zusammenzuschließen zu Gunsten aller jener Anderen, damit auch sie nicht andauernd zu kurz und zum Rechte, das mit ihnen geboren, noch rechtzeitig, nicht etwa verspätet kommen. Da gilt es für mich denn doch, unserer musikalischen Welt die Augen über weitere Möglichkeiten zu öffnen, die sonst am Ende noch ganz übersehen und womöglich gar totgeschwiegen werden würden. Warum auch sollte gerade ein Hugo Wolf die „musikalische Lyrik" allein für sich in Generalpacht genommen haben? —

„Mit den Wölfen heulen" — das allein thut's hier freilich nicht! Und wie hat man's zuerst gethan! Hatte man Hugo Wolf, mehr schnellfertig mit dem Wort denn in guter Ueberlegung, den „Wagner des Liedes" getauft, flugs ward man nun zum „Wagnerianer des Liedes". Aber was heißt das: „stylgemäße Uebertragung R. Wagner'scher Errungenschaften auf das Gebiet der musikalischen Lyrik"? Günstigsten Falles ist das doch nur erst eine, noch dazu vielleicht sehr wenig kennzeichnende Seite des modernen Wesens — lediglich seine conditio sine qua non; und jedenfalls haben eine ganze Menge begabter Talente seither auf dieser Basis gerade weitergearbeitet, ohne daß es zu einem wirklich klaren, geschweige denn

*) Der Münchener Wolf-Verein macht davon eine erfreuliche Ausnahme; nur würde er sich vielleicht sinngemäßer als „musikalische Sezession" bezeichnen oder den Namen „Gesellschaft für moderne Tonkunst" annehmen.

neuen Style dabei gekommen wäre. Da schleppte man denn als nächsten solennen „Fortschritt" die reichere, orchestral gehaltene „Begleitung" zum Liede herbei (die — nebenbei bemerkt — durchaus nicht immer auch eine Verbesserung zu sein braucht, schon weil sich die polyphone Ueberladenheit des symphonischen Satzes meist nur sehr schlecht zur Natur des Klavieres eignet). Man versuchte ferner blindlings die Verwendung des Leitmotivs und seiner mehr oder minder glücklichen thematischen Umbildung, je nach Anlaß, Gefühlsnüance und Situationswechsel in der Textvorlage. Dazu zog man noch die „Tristan"-Chromatik u. s. w. ausschweifend zu Rate, da oder dort wohl auch manierirt einfach bei den Haaren herbei, und erging sich „mit frecher Sicherheit" (je eher die einfacheren Formen des Liedes ein Bethätigungsfeld dilettantischer Streberei abzugeben vermögen) sowohl in tonmalerischer, als auch in deklamatorischer Charakteristik — nicht selten in Ueberschwang und Schwulst der sogen. „alterierten" Akkorde mit exaltierten und affektierten Tonreihen, deren „Uebermäßigkeit" stellenweise die reinen Orgien feierten. Kam es hoch, so ließ einer (es waren nicht eben allzu Viele) das sprachmelodische Element aus der Wagner-Lehre mit Sinn und Verstand bei seiner Interpretation der gewählten Poesien einmal gute Früchte tragen und erwies sich also wenigstens in dieser Sparte als ein gelehriger „Wagner-Schüler". Fehlte nur leider, ach, zu oft das geistige Band — und das spezifisch Moderne, das bewußt oder unbewußt Zeitgemäße konnte immer noch so ziemlich leer bei diesem Allen ausgehen! Es muß aber doch (wie schon beim allgemeinen Begriff des „Modernen" in meinem ersten Vortrage) einige Stützen geben, wir müssen geeignete Anhaltspunkte nunmehr zu gewinnen suchen, um uns durch das erschreckliche „Labyrinth" der heutigen Liederkomposition ein klein wenig selbständig, im Sinne unseres Thema's hindurchzufinden. Labyrinth, sage ich. Denn wahrlich, wenn schon „Tänze" und „Kouplets" kürzlich (laut Annonce irgend eines Fachblattes) nicht mehr nach Charakter und Titel, sondern kurzer Hand per so und so viel Kilo einfach zu den und den Preisen ausgeboten werden konnten (übrigens auch ein „modernes" Zeichen in der Tonkunst!) — ich glaube wirklich, Lieder wären nicht mehr blos kilo-, sondern centnerweise schon in deutschen Landen zu haben.

Nun also: liegt dieses gesuchte „Moderne" hier, beim Liede, etwa

gar in der besonderen Textwahl, in der Aufnahme neuerer Dichter aus der Zeit? Doch kaum schon ohne Weiteres! Wenigstens meine ich doch, eine sehr bedenkliche Kehrseite der Medaille könnte sich ergeben, wollten wir kurzsichtig alles, was heute lyrische Autoren vom „modernen" Litteraturstempel komponiert, eben deswegen schon als „moderne Liederkomponisten" ausgeben. Gar manch' Einer ist ohne Zweifel mit darunter, welcher Lieder der jung- und jüngstdeutschen Litteraturbewegung, bis zu den Grünlingen herunter, unter Musiknoten zu setzen offenbar mehr sportsmäßig nur betreibt, ohne die rechte innere Anteilnahme daran, und jedenfalls ganz ohne innerliche Aneignung der Sache im geistigen Kerne. Ja, es will viel sagen, wenn ihn nicht zuletzt das fragwürdige Motiv beherrscht, mit dieser Zeitströmung — da denn „modern" schon einmal Trumpf ist! — durch Anhängen seines Namens an ihre Fersen, nur eben selber mit hochzukommen. Auf einen gelegentlichen Fußtritt, sobald der Mohr seine Schuldigkeit gethan, würde es ihm gewiß nicht ankommen. Andere wieder, es sind die bewußten „Kompromißler", oder auch nichtsahnende „Hinterweltler", die in ihrer liebenswürdigen geistigen Harmlosigkeit überhaupt noch nichts vom dröhnenden Schritte der Zeit vernommen haben — diese verschmähen es nicht, das Allermodernste, das ihnen vielleicht von ungefähr zukommt oder aus den Zeitschriften 2c. zufällig bekannt wird, mit den bewährten „guten, alten" Mitteln anzupacken; und sie sehen gar nicht einmal, welch' haarsträubende Anachronismen ihnen dabei mit unterlaufen. Einen derartigen Tonsatz kann man mitunter, ganz unabhängig von den Zeitforderungen, als Aesthetiker im Einzelnen recht gut und sehr schön, das Ganze wohl auch edel gedacht und warm empfunden finden; der Historiker aber wird es zum Mindesten nicht als neu und noch viel weniger als irgend „zeitgemäß" begrüßen können. Ja, es muß einen ernsten Kritiker der „Moderne" dergleichen manchmal sogar ähnlich lächerlich berühren, als ob man unserer Tage Depeschen in Postkutschen befördern und Telephon durch's Sprachrohr sprechen wollte!

Namentlich bei der Musiklitteratur, die sich bereits mit dem Lyriker Nietzsche eingelassen hat, sind mir einige ganz merkwürdige Exemplare solcher Gattung aufgefallen. Bei ihnen begegnen wir selbst dann noch der sklavisch-strengen Form im gebundenen Rhythmus und

mit peinlich genauer metrischer Architektur, auch wenn ein Nietzsche durch freie Rhythmen und eine ungereimte hymnisch freie Dithyrambik gerade sich hervorgethan hat; finden wir z. B. sein tragisches „Vereinsamt" ganz flott etwa nach Rob. Franz'scher Faktur entworfen u. s. w. Am ehesten geht es ja noch an, wenn einer zu modernen Liedern die harmonische Mischform, eine Verbindung von Diatonik und Chroma, zu Hilfe nimmt, wofern er es nicht am Ende gleich vorzieht, grundsätzlich und tendenziös, unter Vermeidung aller Nonen-, Undezimen- und selbst verminderten Sept-Akkorde, geschweige denn irgendwelcher Chromatik, auf die einfachste Harmonik zurückzufallen und gelegentlich im reaktionären Fahrwasser der naivsten — um nicht zu sagen primitivsten Melodik wieder zu gondeln. Nur ist das eben dann oft alles weniger als „fortschrittlich". Denn Zerrissenheits- und Weltschmerz-Probleme kann man heutzutage doch wirklich nicht mehr mit Moll allein nur ausdrücken wollen; dazu ist unser Gefühlsleben denn doch zu „differenziert" geworden, sind unsere Nerven zu „gebildet" und anspruchsvoll. Und die große Zeituhr wird höchstens ramponiert, wenn wir sie zurückdrehen — dem Rad der Zeit läßt sich nun und nimmer in die Speichen fallen. Was günstigsten Falles noch dabei herauskommen kann, ist dies: es liegt zwar moderner Text vor und zu Grunde — steckt aber moderner Geist weder darin, noch dahinter.

Daß es übrigens auch gar nicht immer lebender Dichter bedarf, um zwischendurch trotzdem „modern" berühren zu können und jedenfalls die Linie des Neuen entschieden zu beschreiten, das vermögen uns Beispiele aller Art klar zu machen. Auch hier ist a priori eben nichts weder modern, noch unmodern, sondern das Denken, die besondere Geistesart und Gesinnung machen es erst dazu. So kündigt sich in gar vielen lyrisch-epischen Chorkompositionen mit Orchester, von neueren Tonsetzern wie d'Albert, Berger, Draeseke, Herzogenberg („Erntefeier"), Humperdinck, Kahn, Liszt, B. Scholtz, R. Strauß, Volbach, Weingartner u. A. — wenn sie auch mit wenig Ausnahmen die ältere Dichtung von Schiller und Goethe bis auf Heine und Otto Ludwig bevorzugen, eben darin zugleich wieder der moderne Fortschritt gegen das Frühere an, daß sie neuerdings ungleich gehaltvollere Dichtungen zum Vorwurf wählen und so nun, selbst auf

abgelegenerem Felde, mit einer „neudeutschen" Hauptforderung endlich auch Ernst machen. Konnte doch vor Kurzem noch Dr. G. Göhler (im „Kunstwart") mit Recht darüber Klage führen, wie unsere Oratorienwerke zumal sich textlich einen Mangel an jeder Art von Geist gemeinhin gestatten, welcher jeder Beschreibung spottet. Schon der Text eines guten Chorwerkes müsse aber ein Kunstwerk sein — von der Erfüllung dieser Bedingung hänge der ganze Erfolg für die Zukunft ab. Es kann hier also sehr wohl in der Aufnahme selbst eines älteren Dichters doch bereits eine Richtuug zum besseren Bewußtsein, zur höheren Stufe vorliegen. Und wenn wir einzig und allein nur immer auf Verse der zeitgenössischen Autoren bei unseren Kompositionen ausgehen wollten — wer bürgte uns denn dafür, daß nicht so mancher dieser Namen nach weiteren 50—70 Jahren ebenso verschollen klingen, veraltet an unser (bezw. der Nachfahren) Ohr schlagen mag, wie die Anschütz, Hüttenbrenner, Mayrhofer, Pyrcker, Rochlitz, Schober e tutte quanti aus den „klassischen" Liederspenden eines Frz. Schubert dies für unser Gefühl und unsere Auffassung längst schon thun?

Die Textwahl sonach vollständig ignorieren? Doch auch wieder nicht ganz und gar — beileibe nicht! Denn immerhin ergiebt sich bei einem raschen Ueberblick über die Textwahl früher und jetzt, und zwar ganz unabhängig noch von der besonderen Qualität dieser poetischen Unterlagen wie ihrer musikalischen Fassungen, ein ganz fesselndes Bild von den auf diesem Gebiete wirksamen geistigen Vorgängen. „Sage mir, wen du komponierst, und ich sage dir, wer du bist!" — so könnten wir es doch auch wieder fassen. Man mag mir daher erlauben, zur Abwechselung hier einmal „statistisch" zu kommen, d. h. mit einer gedrängten Namensübersicht den ohne Zweifel fesselnden Prozeß eines Eindringens neuer Gesichtspunkte knapp zu veranschaulichen. —

Wir sind da also bei Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn und Schumann vornehmlich noch den folgenden Dichternamen begegnet: Gellert, Matthison, Herder, Schiller, Goethe, Körner, Müller, Chamisso, Just. Kerner, Uhland, Heine, Eichendorff, Mosen, Burns, Rückert, Geibel, Lenau, Reinick, Rollet, Elise Kulmann u. dergl. — wozu bei Karl Loewe außerdem noch Bürger, Claudius, Schwab, Platen, Freiligrath, Anastasius Grün, Halm,

Kopisch, v. Redwitz, Häring (Will. Alexis), Fontane, Frz. Kugler, Gruppe, Giesebrecht, Mickiewicz, Seidl 2c. als Balladen-Poeten traten. Schon beim liederfrohen Schubert jedoch bedeutete die Aufnahme Goethe'scher und vor Allem Heine'scher Poesien eine ganz außerordentliche, schwerwiegende That im (damals) „modernen" Sinne. Ja, merkwürdig! Mit einiger Berechtigung ließe sich heute sogar rundweg behaupten: daß — und zwar nicht etwa nur bei diesem Komponisten auf bedeutsamen Höhepunkten und in Hauptmomenten seines lyrischen Schaffens, sondern auch bei der ganzen nachfolgenden Liederkomposition, allenthalben und lange Zeit hindurch — die auf Heine'sche Texte gesetzten im Allgemeinen die noch heute mit am unmittelbarsten (um nicht wieder zu sagen: modernsten) berührenden Gesänge geblieben sind.*) Noch weit stärker, entschiedener sowohl als auch entscheidender, strömt sodann bei Rob. Schumann, mit Namen wie Byron, Shelley, Heine und Hebbel neben dem romantischen schon

*) Die stärkste Berücksichtigung seitens der Komponisten sollten nach einer Angabe von Gg. Brandes überhaupt die Heine'schen Poesien gefunden haben — die Zahl der betreffenden Lieder wird auf ca. 3000 geschätzt, und unter ihnen wäre darnach „Du bist wie eine Blume" 160 Mal komponiert worden. . . . Im Uebrigen aber erscheint es auch sonst höchst merkwürdig (und ward jedenfalls beim Heine-Jubiläum im Dezember 1899 noch lange nicht genügend hervorgehoben), wie sehr Heine — und allenfalls auch Byron — gerade unsere moderne Litteratur noch immer und immer beherrscht. (Man darf nur nicht immer seine gottlob überwundene mondscheinsüchtige, bleichwangige, thränenselige und grabesdüstere Liebeslyrik allein hierbei im Auge haben.) Kein Geringerer als Nietzsche bekannte, daß ihm den höchsten Begriff des Lyrikers just Heinrich Heine gegeben habe. Unverkennbar liegt sein Einfluß aber auch bei Dehmel, Przybiszewski, Wedekind u. dergl. vor. Ja, selbst unsere müde, kranke Décadence mit ihrem ätherischbleichen Aesthetizismus, anderseits Sudermann's rassige Salomé, Ad. von Goldschmidt's „Fromme Helenen"-Parodie oder „Troïlus und Cressida" in E. von Wolzogen's Münchener Burlesk-Einrichtung, sie wären gar nicht denkbar gewesen ohne diesen ersten „Umwerter aller Litteraturwerte" und ohne alle die kecken Anregungen seines, die eigene Romantik durch skeptische Kritik alsbald ironisierenden, freien Geistes. Verkündete ein Goethe die große „Synthese" der Weltlitteratur, so war es sein beweglicher Geist wiederum, der ihre feinere „Analyse" (durch geistvolle „Antithese") begründete. Und blieb jener durchaus übernational, so bewegte sich Heine dabei gleichsam international. Fragen wir aber nach dem „guten Europäer", so war Heine das mindestens doch ebenso sehr als Goethe.

ein wesentlich neuer Geist in's deutsche Lied. Und selbst bei dem später so beschaulichen Rob. Franz hören wir zu Zeiten den Flügelschlag unserer Epoche wie ihrer „Revolutionen" schon deutlicher rauschen, machen sich zudem Hoffmann von Fallersleben, Rud. von Gottschall, Ida Hahn-Hahn, Marie Jäger, Betty Paoli, O. Roquette, Mirza-Schaffy und Schröer als „Lebende" stärker bemerklich. Ein Franz Liszt wiederum greift unbedenklich u. A. bereits zu P. Cornelius, Dingelstedt, Herwegh, Viktor Hugo, Rich. Pohl, Rellstab, Wilbrandt bei seinen lyrischen Gaben, und ein Adolf Jensen vermehrt noch diese Liste durch Paul Heyse, Julius Grosse, Wilh. Hertz, Viktor Scheffel, Rob. Hamerling, Alb. Träger, sowie Moore, Tennyson, W. Scott, Hemans, Henrik Hertz und Puschkin als Vertreter der Welt-Litteratur. — Man sieht also Schritt für Schritt die gegenwärtige Zeit und ihre lebendigen Stimmen mit hereindringen. Dementgegen wieder Johannes Brahms gefällt sich ordentlich in der „litteraturgebildeten" Umschau bei seltenen Autoren und poetischen Experimenten — er hält noch gleichsam geistige Bildungsnachlese, in herber Esoterik und mit einem leichten Anflug von vornehm professoraler Würde. Da stellen sich denn auf einmal noch Hölty und Hölderlin ein, finden sich Goethe's „Harzreise" und „Parzenlied", sowie Schiller's „Nänie" neben biblischen Exzerpten und antiken Strophen, altdeutsche Volks-, Marien- und Minnelieder neben Tieck's Magellonen-Romanzen, Daumer's „Hafis" — dieser in nicht weniger als 54 Nummern von ihm zuerst für die Musik genutzt! — neben Mirza-Schaffy, Cl. Brentano und Schenkendorf, sowie Alexis, Candidus und Kapper, Simrock und Halm, mit Paul Heyse und C. Lemcke zusammen: darunter mancherlei bis zur metrischen Finesse nahezu Verkünsteltes; endlich aber auch bemerkenswert Claus Groth und Theodor Storm herausgestellt, die indessen — ebenso wie die zwei Liliencron-Texte (aus der letzten Zeit, op. 105 und 107) — bei ihm, dem geborenen Nordländer, wohl mehr heimisch-landsmannschaftlichen Regungen denn innerer poetischer Nötigung oder gar „modernen" Gründen ihre Komposition verdanken. Und dabei sollte ihm zuletzt noch das Mißgeschick widerfahren, seine berühmte musikalische Interpretation eines anderen Lyrikers der „Waterkant", die beliebte „Feldeinsamkeit" des Marschen-Dichters Herm. Allmers, von diesem selbst eines Tages

öffentlich als ein Mißverständnis seiner Dichtung hingestellt zu sehen. Ja, ja — die Herren Dichter haben doch manche „Eigenheiten“ zu den mehr oder minder angenehmen Eigenschaften ihrer „Eigenarten“! Eigentlich dürften dergleichen Erfahrungen unsere Komponisten nicht eben ermutigen, sich mit lebenden Autoren abzugeben. —

Und nun gebe man fein Acht, wie wir bei weiterem Fortgange dieser unserer Untersuchung in's Nach-Schumann'sche, Nach-Liszt'sche und Nach-Brahms'sche, ja selbst Nach-Wagner'sche — sagen wir zunächst einmal: „neudeutsche“, Komponisten-Register mehr und mehr schon einbrechen werden! Wohl finden wir von Chamisso, Eichendorff, Hofmann v. Fallersleben, Freiligrath, Lenau, Geibel, W. Osterwald, Rückert und dergl. auch da, so ziemlich auf allen Stufen und in allen Perioden, edelste dichterische Perlen in das lautere Gold der Musik herrlich gefaßt vor (vermißt hab' ich bisher eigentlich nur Giordano Bruno, Dante, Günther und Leopardi), während sich der energischen Mörike-Propaganda Hugo Wolf's (insoweit nicht schon bei den beiden Roberts: Schumann und Franz, ein schöner Ansatz dazu vorlag) eigentlich nur noch d'Albert, R. Kahn, Aug. Püringer, Osk. Strauß und Ad. Wallnöfer vereinzelt angeschlossen haben. Natürlich treffen wir auch da wieder von Goethe, Heine und Hebbel eigenartige, selten oder noch gar nicht berücksichtigte Texte an. Aber jetzt ist es mehr das Problematisch-Grüblerische daran, die gedankliche Seite, was in Sonderheit anzieht; vor Allem auch Absonderlich-Bizarres, Symbolisch-Phantastisches, Abstruses wie Perverses gleicherweise, was unsere Komponisten reizt, es mit den gesteigerten Ausdrucksmitteln der Tonkunst nachzuschaffen und diese Dichtungen wie „Spätlinge“ der Kultur, mit einer erfahreneren Gestaltungsweise charakteristisch neu zu packen: so Goethe bei d'Albert, W. Berger, L. Blech, Peter Gast, Hans Huber, Kahn, Hermann Levi, Aug. Püringer, P. Tschaikowsky, Ad. Wallnöfer, H. Wolf u. A.; Heine bei Rubinstein, Ad. Jensen, Draeseke, Edv. Grieg, Al. Ritter, Herm. Behn, Max Schillings, Weingartner, Wolf, H. Pfitzner und Ferd. Pfohl („Balladen“, „Atta Troll“, „Pomare“) u. A.; Hebbel aber von P. Cornelius, Draeseke, Ritter, d'Albert, Behn, G. Brecher, Fuchs, P. Gast, Kahn, R. Louis und Max Reger in durchaus interessanter und meist auch sehr markanter Weise. Mittlerweile werden Dante und Petrarca noch von Liszt, Michel Angelo

von H. Wolf, Shakespeare von Hermann Bischoff, A. Mendelssohn und Hugo Wolf, Hölty von Hans Sommer und S. von Hausegger, La Motte Fouqué, Novalis, E. M. Arndt, Heinr. von Kleist durch Draeseke, Ludwig Tieck von diesem und Kulenkampff, Just. Kerner von Wallnöfer und Wolf, Zacharias Werner von Arnold Mendelssohn, Byron von Al. Ritter und Hugo Wolf, Grillparzer von A. v. Fielitz wirksam nachgeschoben. Es folgen Klopstock, Bürger, Herder, Burns, Platen, Mosen, C. von Holtei, von Sallet, Kopisch, Anette Droste-Hülshoff, Fr. Hofmann, Angelika Kaufmann, Gregorovius: bei Richard Strauß, Arn. Mendelssohn, Gustav Mahler — von Hausegger — H. von Bülow, Draeseke und R. Kahn — W. Berger, Neitzel und H. Pfitzner — F. Draeseke und W. Kienzl — Hermann Bischoff; Gottfried Kinkel je einmal bei Draeseke, Fuchs und Ed. Lassen; Daumer (Hafis) wiederholt noch bei Herm. Bischoff, Peter Gast und Gernsheim; Franz Horn und Rob. Prutz bei Draeseke, letzterer außerdem auch bei Gast, Kahn und Schumacher; Alfr. Meißner je einmal bei H. von Bülow und Draeseke; Anastasius Grün neuerdings wieder einmal bei Kienzl und O. Poser; H. von Gilm mehrmals bei Draeseke, v. Fielitz, Lassen und R. Strauß, H. Leuthold ist von R. Kahn, Leander (R. von Volkmann) von Gustav Mahler, Moritz Hartmann von seinem Landsmanne Jos. B. Foerster einmal aufgegriffen worden.

Immer bedeutsamer wird nun die Entwicklung, je weiter wir gegen das neuere Leben zu fortschreiten. Da sehen wir z. B. — um zunächst noch die namhaften Toten der letzten Zeit ehrfurchtsvoll Revue passieren zu lassen: einen Gottfried Keller (außer schon einmal, zu Lebzeiten noch, von Brahms aufgenommen) ganz neuerdings auch bei Hans Sommer, H. Wolf, neuestens noch bei F. Weingartner, Ad. Sandberger, Othegraven und Fritz Koegel auferstehen; Konrad Ferdinand Meyer treffen wir — außer bei den zwei Meyer-Interpreten par excellence: Hermann Behn und Hermann Zumpe — überdies bei d'Albert, Bischoff, Draeseke, Fuchs, P. Gast, Hallwachs, S. von Hausegger, R. Kahn, Lothar Kempter, F. Koegel, Markees und Jul. Weismann in vielfach sehr feinsinniger Wiedergabe an. Th. Storm ist bei Rud. Buck, Fuchs, v. Hausegger, Koegel, Arn. Mendelssohn, R. Mors, Otto Neitzel, Wallnöfer, Weingartner und Zumpe noch vorzufinden,

Claus Groth bei J. Grimm, Arn. Mendelssohn und Max Reger (außer schon früher einmal bei Fr. Nietzsche) vertreten, Th. Fontane (soweit ich wenigstens sehen kann) merkwürdigerweise nur erst bei Koegel und Püringer heimisch geworden. Einem Rob. Hamerling begegnet man sodann bei d'Albert, Foerster, Jensen, Kienzl, Lassen, Reger, Fritz Steinbach und Weingartner; dem Grafen von Schack (außer vorübergehend schon bei Brahms) bei Anton Beer, Alb. Fuchs, Kahn, R. Strauß u. A.; J. G. Fischer, dem schwäbischen Lyriker, bei Draeseke und Fuchs; Bodenstedt noch bei Draeseke u. A; Viktor von Scheffel haben eindrucksvoll vertont: abermals Draeseke, dann Hugo Brückler, R. Buck, Jensen, Plüddemann, Reger, H. Riedel, Sommer, Wallnöfer und Wolf (die zahlreichen „Trompeter-Lieder" des großen Durchschnitts hier, wie billig, mit Stillschweigen übergangen); Karl Stieler wiederum Reinh. Becker, W. Berger, Förster, Fuchs, Reger, Sommer, Aug. Stradal, Schillings, L. Thuille, Wallnöfer und Weismann (auch hier die minderwertigen „Eliland"-Gesänge, wo nicht gar -„Cyklen", deren Zahl wohl Legion, völlig ungenannt gelassen); Peter Cornelius endlich — als vollbürtiger Lyriker wahrlich nicht zu unter schätzen! — Cornelius selbst, Draeseke, Lassen, Kurt Peters, Al. Ritter, sein Biograph Sandberger, Hans Sommer und Hermann Zumpe.

Und nunmehr noch einen letzten Schritt, zu den derzeit Lebenden! Da hat sich denn W. Jordan, Fr. Spielhagen, Ernst Eckstein, E. von Wildenbruch: Hans Sommer, Carmen Sylva (wenn anders wir bei dieser von Rückauf, Oskar Strauß, Wallnöfer und Weingartner hier einmal absehen wollen) Sommer und Aug. Bungert anscheinend spezialiter und privatissime auserkoren, während dem greisen Hermann Lingg (nach Brahms) Draeseke, Kahn, Pfitzner, C. Prohaska und Steinbach, einem Hermann Allmers noch d'Albert und Kahn ihre tonkünstlerische Reverenz machten. Paul Heyse seinerseits stellt sich bei P. Cornelius, v. Fielitz, Fuchs, Peter Gast, Kahn, Pfitzner, Alfr. Reisenauer, H. Sommer, Hugo Wolf u. v. A. ein (namentlich aus dem „Italienischen" und aus dem gemeinsam mit Geibel herausgegebenen „Spanischen Liederbuche" ward oft und gern entlehnt, lockte doch der besondere Reiz, hier zugleich Nationalcharakter und Lokalfarbe mit zu geben, was natürlich dem Einen

besser, dem Anderen minder gelingen mochte). Einem Adolf Wilbrandt wiederum hat Georg Göhler 35 Uebertragungen kleiner indischer Liedchen, zumeist schwermütigen Tones, entnommen. Martin Greif erachteten bisher leider nur erst Waldemar v. Baußnern, v. Hausegger, Koegel, Weismann und Weingartner als des Komponierens wert; Arthur Fitger erscheint nur durch Lassen repräsentiert — wenigstens ist er mir sonst nicht aufgestoßen; Kastrop gilt als ein Lieblingspoet von d'Albert, aber auch Wallnöfer und Weingartner haben sich mit ihm gelegentlich wohl befaßt. Hans v. Hopfen und Hieron. Lorm wurden je einmal von Kögel bezw. Wallnöfer und Jos. Reiter bedacht; Ferd. von Saar und Stephan Milow besonders von Jos. Reiter. Felix Dahn sodann tritt frischbelebt bei Alb. Fuchs, Plüddemann, Ritter, Sommer, aber auch bei d'Albert, Gutheil, Reger, R. Strauß hervor; Rud. Baumbach bei Draeseke, Gast, Mahler und Schumacher; Jul. Wolff bei Gutheil, Otto Leßmann, Stradal, Schumacher, Wallnöfer und namentlich Sommer (der dieses Feld bekanntlich mit besonderem Glück bebaut hat). Max Kalbeck erscheint als Lyriker durch (Brahms und) d'Albert in das Reich der Töne eingeführt — welch' letzterer Komponist sich auch einmal um Rob. Waldmüller's Poesien angenommen hat. Weiterhin fand Max Haushofer (nebenbei bemerkt: ein viel zu wenig gekannter, überaus anregsamer Charakterkopf aus einer ganz eigenartigen Region unserer Litteratur, wo sich Hypertrophie der Romantik in einem philosophischen Gemüt zu edelschönheitstrunkener Phantastik gestaltet) — in F. Pfohl's „Sirenenliedern" (aus den „Verbannten") und bei Walter Petzet (Lieder aus dem „Ewigen Juden") eine gute Statt. Und endlich nennen wir noch, mehr summerisch: Wilh. Jensen bei v. Fielitz, Jul. Grosse und Gg. Scherer bei Wallnöfer, H. Seidel bei Hugo Kaun und A. v. Othegraven.

Selbstverständlich sind erst recht auch Viktor Blüthgen, Karl Gerock, Ludwig Pfau, Julius Rodenberg, Frz. Xaver Seidl, der Graf Strachwitz, Johannes Trojan und Ernst Ziel da und dort komponiert worden. Hingegen entsinne ich mich nicht Claar, J. J. David, Dranmor, Eichrodt, Alice von Gaudy, H. Grasberger, Isolde Kurz, Pichler, Th. Souchay, Vierordt, G. Walling, Wallpach oder R. Zooz-

mann in Liedern bekannterer Komponisten vorgefunden zu haben, während natürlich die Rittershaus, Roquette, Sturm ꝛc. in Musiknoten kaum mehr zu zählen waren. Alles in Allem aber erkennt man wohl aus meiner bisherigen Aufstellung, daß es sich innerhalb der zuletzt beschriebenen Entwicklungsphase musikalischer Lyrik im Wesentlichen noch um die gut eingeführten, altbewährten Namen unter den neueren Dichtern, um diejenigen, deren Erfolg zum Voraus verbürgt erschien, nur erst gehandelt hat; wie denn auch diese bereits allgemein anerkannten Größen der deutschen Litteratur von unseren Komponisten darnach ganz redlich ausgemünzt worden sind. Dies also wäre zuletzt nur so eine Art von Durchgangs- und Ueberleitungs-Periode gewesen. Nun aber kam — „Walpurgisnacht", folgt erst der rote „wahre Jakob" modernster, hypermoderner Neu-Litteratur: das kecke Hineingreifen nunmehr in das Centrum des noch nicht in gleichem Maße auch erprobten Dichterlagers und Menschenlebens, aus dem „gründeutschen" und „ultravioletten" Winkel heraus! „Nichts Heiliges ist mehr; es lösen sich alle Bande frommer Scheu" — gegenüber den ehrwürdigen, durch ihr Alter schon geweihten „Klassikern" oder den vielgeschätzten „Romantikern", und nur „errötend folgt man ihren frechen Spuren": so wird hier wohl manch' Einer, wie behext, bei sich denken; „das Neue wird nun gar zum Neusten und will sich gewiß bald grenzenlos gegen uns erdreusten": so werden nicht Wenige, furchtsam sich bekreuzigend, hier argwöhnen .... Nun, so schlimm steht es damit ja wohl noch nicht! Es wäre nur eben, rein chronistisch, gewissenhaft hiermit festzustellen, daß — so weit sich die Sache bislang verfolgen läßt — von den allermodernsten Lyrikern (mit ganz verschwindenden und nicht unbegreiflich erscheinenden Ausnahmen) schon heute kaum ein wichtiger, zu diesem Thema irgendwie in Betracht kommender Dichtername mehr unbeachtet geblieben ist. Ich vermisse bisher von den bekannteren Namen eigentlich nur noch Kurt Aram, Hermann Conradi, Karl Bleibtreu, M. Dauthendey, Felix Dörmann, Otto Falckenberg, Cäsar Flaischlen, Ed. Grisebach, M. delle Grazie, Walter Harlan, Peter Hille, M. Lentrodt, Th. Lingen, K. Martens, Madelaine, Ada Negri, R. M. Rilke, H. Salus, P. Scheerbart, K. Spitteler (F. Tandem), sowie den Bauerndichter Chr. Wagner — außer den privilegierten „Mystikern" und „Symbolisten": wie Peter Altenberg, H. v. Hofmannsthal,

R. Schaukal und Ernst Schur. Doch mag das ohne Weiteres auch an mangelnder Ueberschau nur liegen, da ein Sterblicher ja nun einmal nicht alles wissen kann. Und so bin ich denn in der That von vorneherein überzeugt, daß bei weiterem emsigen Nachforschen noch gar mancher Name von dieser „Liste der Vermißten" wird gestrichen werden können — ganz abgesehen wieder davon, daß ja auch nicht ein jeder von ihnen als Lyriker im eigentlichen Sinne wird gelten dürfen. Ja, vielleicht hätte ich sogar mich bereits dahin aussprechen können, daß nachgerade schon bald keiner mehr mit Komposition verschont geblieben ist. Macht es doch nicht selten genau den Eindruck, als ob nicht etwa tieferes Eindringen, ein wirklich ernstes Befassen mit der zeitgenössischen Produktion oder gar eine persönliche Parteinahme für den und jenen ihrer Charakterköpfe zur Vertonung geführt hätte. Man beobachtet vielmehr da und dort mit fast belustigender Deutlichkeit, wie ein Text nur eben im engsten Freundeskreise von Hand zu Hand gewandert ist, weil gerade irgend eine bemerkenswerte Komposition seiner Verse aus derselben Gesellschafts- und Verkehrs-Ecke bei einem Andern gleichfalls Meinung für ihn erweckt hatte. Und eine interessante Doktorfrage würde es darnach eigentlich bilden, aus den äußerlichen Anzeichen rückschließend herauszufinden, wer von den gemeinsamen Komponisten ein und desselben Liedes da wohl den Leithammel für die ganze Heerde abgegeben hat. Seltener jedenfalls schon, daß wir auf eine tief innerliche Anregung, mit dem unüberwindlichen Zwange geistiger Wahlverwandtschaft, hierbei stoßen, wie sie z. B. einen Schumann seinerzeit mit dem Liebessänger Rückert so innig verband, oder einen Rob. Franz mit dem Volksweisendichter W. Osterwald, Hugo Wolf wiederum mit dem quellklaren und doch wieder so tiefgeheimen Mörike harmonisch zusammenführte, H. Pfitzner aber (nach P. N. Cossmann's wertvoller Studie in der „Gesellschaft"; 1900, Juli-August) auf Jos. v. Eichendorff hinwies. Doch, wir haben unsere Tabelle hier noch zu vervollständigen. —

Also — um zunächst gleich ein wenig vom lieben, in modernen Dingen nun schon einmal „tonangebenden" Ausland vorwegzunehmen: Um Ibsen (dessen Gedichte, die „Peer Gynt"-Musik und „Das Fest auf Solhaug") haben sich zunächst seine Landsleute Edvard Grieg und W. Stenhammer, um das letztgenannte Drama in Deutschland

Hugo Wolf und Hans Pfitzner (auch noch Karl Goldschmidt) verdient gemacht; der erstgenannte norwegische Komponist hat zudem noch Björnson, Arne Gaborg und A. Munch (neben Paulssen rc.) wiederholt in recht bemerkenswerter Weise, wenn auch mehr im Schumann'schen Tone, für die Musik erobert; um Holger Drachmann sich früher schon Frz. Curti, neuerdings A. von Zemlinsky dankenswert angenommen; um den Dänen Chr. Winter sich der junge Bayer Max Reger bemüht. Daß selbst Emile Zola (mit Opern von Brûneau) in die Tonkunst überging, „Philinen's Schuhe" von Alfonse Daudet durch Hans Sommer, Paul Verlaine durch Conrad Ansorge und Max Reger, Giraud's „Pierrot lunaire" (in Otto Erich Hartleben's feinfühliger Uebertragung) durch F. Pfohl's absonderliche „Mondrondells" (beiläufig: ein ungemein charakteristischer Beitrag zu einer Aesthetik „Vom Musikalisch-Bizarren"), Stücke endlich von Pierre Loti durch — ich weiß nicht mehr welchen deutschen Komponisten mit Spürsinn aufgegriffen wurden, und Debussy sich sogar an Maeterlinck heranwagen will; daß der Niederländer Multatuli (Dower Dekker), d. h. vielmehr sein rührendes Malayen-Gedicht von dem Liebespaar „Saïdjah und Adindha", in Eugen Lindner besonders seinen warmen und beredten Anwalt fand und Gabriele d'Annunzio seinen Interpreten wiederum in Max Reger; daß der Ungar M. Jokay schon von seinem Landsmanne Frz. Liszt vertont ward, die slavische Poesie eines Vrchlicky und Celachowsky, außer durch Zd. Fiebich, durch den empfindungsreichen Prager Jos. B. Förster, der Pole Przybyszewsky durch den feinnervigen Conrad Ansorge sich tonkünstlerisch wohl vertreten finden, der hochbegabte G. Brecher ferner von dem gefährlich süßen Gift der (Hezel'schen) „Asenjeff"- — lies: Arsenik- — Lieder zu kosten, trotz seiner Jugend sich nicht scheute; ja, daß sogar der asketische Graf Tolstoi (außer bei Liszt) in einem Gesang von Tschaikowsky sowie in einem Cyklus von Novaçek als lyrischer Poet auftritt: das Alles mag ja an dieser Stelle lebhafter interessieren. Auch auf Enrico Bossi's bemerkenswerte „Canti lyrici" soll hier die Aufmerksamkeit hingelenkt werden. Im Uebrigen jedoch muß ich selbst meine Kenntnis von diesen auswärtigen Dingen (die ich in mein Thema darum auch nicht eigentlich mit einbezogen habe) als eine höchst lückenhafte ganz rückhaltlos bezeichnen. Retten wir uns daher

lieber rasch auf wohlbekanntes Gebiet; denn wichtiger unter allen Umständen, wertvoller auch schon für unseren besonderen Gedankengang müssen uns zuverlässige Angaben über die deutsch-modernen Verhältnisse bleiben.

Daß hier Richard Strauß — allen Anderen schon seit Jahren um Hauptеslänge voraus! — mit Bierbaum, von Bodmann, Busse, Dehmel, Falke, Hart, Henckell, von Liliencron, Jos. Lindner, Chr. Morgenstern, insonderheit aber als Sprachrohr Mackay's die Führung mutig übernommen, das hatte ich schon im zweiten Kapitel an entscheidender Stelle kurz zu berühren. Nicht, als ob er nicht auch die Aelteren und ganz Alte charakteristisch zu erfassen wüßte — im Gegenteil, seit er sich im modernen „Sturm- (und Drang-)lied" als „Wanderer auf der Erde Rücken" ordentlich ausgetobt hat, scheint er sogar für Klassiker unserer Dichtung (bis auf Schiller, Herder und Klopstock zurück) in neuerer Zeit, und zwar als der Geist von tiefer Bildung, der er ist, noch etwas übrig zu haben. Ja, selbst auf die Klänge aus des „Knaben Wunderhorn" hat er zuletzt häufiger, mit neuromantisch-offenem Ohre gelauscht. Merkwürdig aber bleibt bei ihm immerhin, daß er von dem eigentlichen Anreger und geistigen Ahnherrn der modernen Lyrik, von dem großen Centralgeist all' dieser Strömungen Friedrich Nietzsche, rein-lyrisch nichts weiter aufgenommen hat — wenn anders wir von seiner, allerdings auch ein Dutzend Lyrismen aufwiegenden „Zarathustra"-Tondichtung (von der wir schon des Eingehenden gesprochen) hier einmal völlig absehen wollen. Nicht minder auffällig ist übrigens auch, daß unter den zahlreichen Kompositionen des langjährigen Nietzsche-Jüngers und -Freundes Peter Gast sich keinerlei Nietzsche-Text verzeichnet findet. Dafür haben Nietzsche freilich Andere bereits mehrfach aufgegriffen, so groß das Wagnis an sich wohl war, dieses Dichter-Philosophen tiefsinnige Rätselrunen zu entziffern und sein Urpersönliches in musikalische Lyrik reflexionslos umzusetzen. So z. B. wurden von Fr. Nietzsche's Liedern und Gedichten, mit mehr oder weniger gutem Gelingen, bislang komponiert: eine Reihe seiner Jugenddichtungen („Mailied" ,„Heimweh", „Du hast gerufen, Herr —" und „Dem unbekannten Gotte") von dem jugendlichen Weimarer Tonkünstler Emge; „Der Wanderer" von eben demselben Emge, W. Jordan und Hans

Pogge; „Der Herbst“ von Eugen Lindner; „Die fromme Beppa“ und „Sternen-Hymnus“ von Jordan; „Liebeserklärung“ und „Dichters Berufung“ von Fr. Koegel; „An den Mistral“ von Pogge; „Pia caritatevole amorosissima!“ von Jordan und Jos. Schmid; „Nach neuen Meeren“ von Jordan, Koegel und G. Krug; „Mein Glück“ von G. Krug und Fr. Kögel; „Vereinsamt“ von Fr. Kögel, G. Krug und Ernst Baeker; „Venedig“ von Koegel, Krug und Pogge; „Die Sonne sinkt“ von Conrad Ansorge, Jordan, Lindner und Pogge; „Ruhm und Ewigkeit“ (4.) von Hans Pogge; endlich drei Strophen aus dem „Nachtliede“ Zarathustra's von Arn. Mendelssohn. — Ich glaube annehmen zu dürfen, daß diese Liste das Beachtenswerte enthält und nichts irgendwie Bedeutsames mehr verschweigt.

Sodann ist Detlev von Liliencron noch aufgegriffen worden: von C. Ansorge, Baeker, v. Hausegger, Kampf, Max Marschalk, Wilhelm Mauke, E. O. Nodnagel, Pfitzner, O. Poser, Reger, Wallnöfer und („Bruder Liederlich“) von Aug. Ludwig; R. Dehmel: von Ansorge, Baeker, Hermann Bischoff, v. Hausegger, Hans Hermann, F. Kögel, Eugen Lindner, R. Louis, Marschalk, Mauke, Otto Naumann, Nodnagel, Hans Richard, M. Reger, L. Thuille und Al. von Zemlinsky; Otto Julius Bierbaum: durch Baeker, v. Fielitz, Oskar Fried, v. Hausegger, Mauke, Reger, Richard, besonders aber Thuille u. A.; Gustav Falke: durch Aug. Klughardt, Mauke, Reger und Arthur Wulffius. Anders hingegen liegt die Sache bei Stefan George, der — so viel mir bekannt — bislang nur erst von Conrad Ansorge (durch diesen allerdings schon mit 9 Gesängen) in Anspruch genommen worden ist, wie auch eine frappante Spezialität dieses Komponisten die nirgends sonst angetroffenen „Symbolisten“ Alfred Mombert und D. G. Rosetti vorstellen. Aber selbst O. E. Hartleben erscheint bisher erst bei Reger. M. G. Conrad, M. R. von Stern, W. Weigand und M. Bruns — auch von Basedow, H. Benzmann, Bienenstein, L. Rafael (den außerdem noch C. Somborn sich erkoren), W. von Scholz und Walloth wurden allein von Mauke vertont; einige Schritte weiter, und wir geraten auf: Karl Henckell (außer bei Strauß) nur noch bei Naumann und Wallnöfer; die Brüder Hart dito bei Bischoff und Rud. Buck; John Henry Mackay in hervorstechender Weise wieder bei Bischoff, aber selbst

bei dem in diesem „anarchischen" Kreise sonst nicht eben heimischen, weil trotz aller vorübergehenden „Kain"-Anwandlungen doch erheblich zahmer gearteten d'Albert; Gerhart Hauptmann bei H. Hermann und R. Kahn; Karl Busse sodann bei Hermann, Kaun, Lindner und Mauke; Em. v. Bodmann noch bei Bischoff und Fried; H. v. Reder bei H. Richard; Prinz Schönaich-Carolath wenigstens beim Landgrafen Alex. Friedrich von Hessen, bei H. Kaun, Lindner und Weingartner; Ferdinand Avenarius wirklich modern nachempfunden nur bei Jos. B. Förster und R. Louis (eine Erwähnung von Paul Umlauft, Döring, Scharf mag hier wenigstens nicht gänzlich unterbleiben); Eduard Aly dreimal bei einem gewissen, mir noch nicht näher bekannt gewordenen Karl Glaeser; J. P. Jacobsen je einmal bei Bischoff und Schillings; Franz Evers bei Conr. Ansorge, Baeker, Bischoff und Rudolf Ganz; Frank Wedekind, den schlechthin „Ruchlosen", abermals bei Bischoff und dem Leipziger Gustav Brecher; Ludwig Jacobowsky bei d'Albert, Hermann, Mauke und Jos. Schmid; Bodo Wildberg bei Alphonse Maurice und F. A. Geißler (welch' Letzterer auch einiges von dem zu Unrecht vielverkannten Max Bewer vertrauensvoll in Musik gefaßt hat); Bruno Wille, Johannes Schlaf; Arno Holz, Chr. Morgenstern, W. Arent, R. Coßmann, O. Ernst, V. Hardung und Gust. Renner der Reihe nach je einmal bei Th. Schäfer, Baeker, Ansorge, Kienzl und Stolzenberg, Kahn und Reger, Nodnagel, Pfitzner, Schillings und Reger, Bischoff, Louis; endlich Richard Nordhausen bei P. Gast und E. Gleitz, Herm. Vogeler bei E. von Stockhausen, James Grun bei Pfitzner. Der nachgenannten Dichterinnen fernererhin: Ada Christen, Ricarda Huch, Maria Janitschek, Alberta von Puttkammer, Frida Schanz, Anna Ritter, Marie Stona, Anna Klie, Helen Zimmern und L. Andreas-Salomé haben sich tonkünstlerisch angenommen: Weingartner, Buck und O. Poser, Backer, Fel. vom Rath, F. Pfohl, Reger und M. von Wittich, Peter Gast, G. Brecher, sowie Friedrich Nietzsche selbsteigen. Und sollte von den angeblichen „Bauern-Dichtungen" einer Johanna Ambrosius im Ernste weiter noch gar nichts seitens „geschäftiger" Komponistenhände am Klavier „verbrochen" worden sein, als das gelegentliche Rückauf- oder M. Pery-Lied? Wäre aus diesem populären Revier wirklich alles im „stillen Kämmerlein" bescheidentlich verblieben?

Doch wohl kaum zu glauben! — Vollenden wir kurz, um diese stattliche, rein litterarische Blumenlese nunmehr endgiltig zum Abschluß zu bringen, so bliebe allenfalls noch zu sagen, daß Peter Gast: je einmal K. Hezel, Ant. Ohorn und M. Zerbst, Fritz Volbach: Huggenberger und Welten, Arnold Mendelssohn: Hermann Wette, Max Löwengard: Rudolf Herzog, sowie Hermann Bischoff: Pinelli, R. Schumacher: Jul. Stinde und H. Kaun: K. Müller-Rastatt (also Vertreter nicht eben des modernsten Genres) gelegentlich vorgenommen haben; daß es Heinrich Scham, geborenem Pudor und Dr. phil. a. D., vorbehalten war, seine eigenen Dichtungen (an die wegen Ueberfluß an Poesie-Mangel wahrscheinlich kein Anderer herangehen wollte) schließlich selber in Töne zu versetzen; daß neuerdings — nach dem Vorbilde von Peter Cornelius — einige rege Talente erstanden sind, die nicht nur, wie z. B. Gg. Stolzenberg oder Freyhold, die Vereinigung von „Wort und Weise“ im modernsten Styl durch eine Art Wagnerischer Personal-Union im „Singen und Sagen“ anstreben, sondern sogar auch, wie z. B. ein Herr Bruno Granichstetten, sich darauf versteifen, das also Entstandene „auf den Flügeln des eigenen Gesanges“ auch noch durch die Konzertsäle der musikalischen Haupt- und Residenzstädte fort- oder richtiger: vorzutragen ......

Jam satis, superque! Mag solch' trockene Aufzählung ja an sich vielleicht wenig kurzweilig berühren — ich denke doch, den Reiz der Neuheit wird man dieser Betrachtungsweise nicht wohl abstreiten dürfen. Zudem kann Eines daran dem geschätzten Leser unmöglich entgehen: daß nämlich in dieser, nunmehr durchaus nach links gravitierenden Aufstellung gewisse vermittelnde Talente, bestimmte, ein unentschieden „juste milieu“ gerne noch einhaltende Komponisten-Namen überhaupt, gar nicht mehr figurieren, anderseits diese Anführungen auch wieder ganz fremde, unbekannte Neu-Erscheinungen noch ergeben und wiederum einige von den bereits früher gestreiften zu verstärkter Anzahl nunmehr verdichtet haben.*) Es

*) Um es kurz noch einmal in Ziffern zu vergegenwärtigen: An der Spitze derjenigen Komponisten, welche sich mit Dichtern vom allermodernsten Kaliber eingelassen haben, schritte darnach Wilhelm Mauke (mit 16 Dichternamen) — man sieht, dieser nimmt sich der in Rede stehenden Gruppe

muß somit eben doch ein rechter Wetter-Winkel gewesen sein, aus dem sich uns da jenes kräftige Gewitter soeben entladen und so reiche Ernte gezeitigt hat! Ja, es erscheint nun sogar angezeigt, nochmals fleißig Nachernte zu halten, um auch die bisher etwa noch nicht aufgelesenen und sortierten Früchte glücklich und wohlbehalten gar mit einzubringen. Als solche, durch den bisherigen Hergang unserer Untersuchung mangels näherer Details noch nicht aufgebrachte Nachlese wäre denn hiermit knapp ein rundes Dutzend von zeitgenössischen

---

einigermaßen vehement, beinahe schon mit usurpatorischem Eifer an. Erst dann käme der eigentliche „Urheber" dieser Modern-Bewegung unter unseren zeitgenössischen Liederkomponisten: Richard Strauß (mit 11), und diesem wieder schlössen sich zunächst Conrad Ansorge (mit 10) und Hermann Bischoff (mit 9 Dichtern) an. Es folgten alsdann, der Reihe nach: Max Reger (8) und Ernst Baeker (7); Hans Hermann und Eugen Lindner (je 4); Peter Gast, Siegm. von Hausegger, H. Pfitzner, Hans Richard, E. O. Nodnagel und R. Louis (je 3); G. Brecher, R. Buck, O. Fried, Jos. B. Foerster, Max Marschalk, Arn. Mendelssohn, Otto Naumann, F. Pfohl, Max Schillings, Jos. Schmid, Ludwig Thuille und Alex. v. Zemlinsky, dazu noch d'Albert, Kahn, Kaun, Fr. Koegel, O. Poser, Fritz Volbach, Wallnöfer und F. Weingartner (je 2), während Alex. Friedr. von Hessen, Emge, v. Fielitz, Ganz, Geißler, Glaeser, Gleitz, Jordan, Kampf, Kienzl, Klughardt, Krug, Ludwig, Maurice, Pogge, vom Rath, Schäfer, Schumacher, Somborn, v. Stockhausen, Stolzenberg, v. Wittich, Wulffius (mit je nur einem) sonach den Beschluß machen würden. Natürlich verändert sich das Bild noch wesentlich, wenn man nicht die Namen der Dichter, sondern die Anzahl der auf solche Texte geschaffenen Kompositionen zählt. Und zudem dürfen wir nicht vergessen, daß es sich hierbei natürlich nicht um eine lückenlose Kunde (des überdies nur eben bekannt Gewordenen) handelt. Hinwiederum wird daraus ersichtlich, daß Namen wie d'Albert, Kahn, Kienzl, Volbach, Weingartner und Wolf sich von diesem Bezirke ohnedies ferner halten bezw. bereits wieder sich von ihm zurückzuziehen beginnen; sowie, daß andere: wie Herm. Behn, Ant. Beer, W. Berger, L. Blech, von Bülow, F. Draeseke, Alb. Fuchs, Gg. Göhler, A. Gutheil, S. Hallwachs, Kulenkampff, Ed. Lassen, Otto Leßmann, Mahler, Markees, Mors, Reitzel, Othegraven, Peters, Plüddemann, Prohaska, Püringer, Reisenauer, Reiter, Ritter, Sandberger, Sommer, Steinbach, Stradal, Oskar Strauß und Zumpe — hier überhaupt gar nicht mehr mitspielen. — Trotzdem aber stellen sie alle zusammen erst so ungefähr die Namen-Liste dar, welche als für dieses ganze Kapitel in Betracht kommende unserseits ad notam zu nehmen wäre.

Liederkomponisten wohl nachzutragen, die halb nach links schielend, halb treuherzig auf dem „guten alten" Rechten bestehend, im Allgemeinen auch hinsichtlich der Wahl ihrer Texte kaum so grundsätzlich „modern" sich bereits entschieden haben, daß ihr Fortlassen von obiger Zusammenstellung eine ernstliche Ungerechtigkeit bedeuten könnte. Es sind das — alphabetisch, ohne jede Rangordnung aufgezählt: Max Ansorge (nicht zu verwechseln mit Conrad!), Ed. Behm, Philipp Graf zu Eulenburg, Fritz Gaul, Hermann Hutter, Felix Mottl, Karl Pottgießer, B. Stavenhagen, Gg. Thudichum, Ernst Tiesler, Hans von Vignau, R. Weiß-Ostborn — Namen, welche also hier lediglich um der lieben Vollständigkeit willen getreulichst nachgeholt sein mögen.

Zum Teil hat von ihnen freilich Prof. Dr. Hermann Kretzschmar schon gesprochen, in einer im „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1897" erschienenen Abhandlung „Das deutsche Lied seit dem Tode R. Wagner's"; indessen hatten wir es dort mit einem gelehrten Aufsatze zu thun, dessen gut formulierter Titel im Grunde mehr verhieß, als sein Inhalt uns schließlich hielt. Im Großen und Ganzen scheint mir der Verfasser eben doch von durchaus unrichtigen Gesichtspunkten ausgegangen zu sein, und wie er in seiner Darstellungsart allzusehr nach der älteren Aesthetik sowie, seiner ganzen Anlage nach, zur „objektiven" Historiographie hinneigt, so vermochte er auch das richtige Blickfeld für den Sinn just des „Modernen" daran, dem Forscher leider nicht zu eröffnen. Näher kam dieser Aufgabe ohne Zweifel eine sicherlich nicht belanglose Studie über das „Das moderne Lied" von Wilhelm Mauke („Kunstgesang", 1899), die aber nun wieder so stark ultra, in's andere Extrem geriet, daß sie später bis n die „Frankfurter Zeitung" (also sogar das Leiborgan des Verfassers) hinein, mit Recht, sarkastische Angriffe erfahren mußte und seither unter dem Schlagworte „das duftende Lied" eine gewisse fragwürdige Berühmtheit erlangt hat.*)

*) Karl Metz: „Das deutsche Kunst-Lied" (Leipzig, bei Merseburger) verfolgt im Wesentlichen einen anderen, mehr rückschauenden Gedankengang und ist in diesem Zusammenhange daher so gut wie gar nicht zu gebrauchen — es müßte denn sein, daß wir S. 72 (seine Theorie vom „Stimmungsmotiv" einer Liederkomposition, in Anwendung auf Ad. Jensen,

Um die Konzertpropaganda wiederum dieses neuen und neuesten Liedes der Zeit haben sich in erster Linie verdient gemacht die Herren Dr. L. Wüllner und Eugen Gura; aber auch Karl Mayer, Hermann Gura, Dr. Felix Kraus und E. O. Nodnagel — sodann gelegentlich noch Scheidemantel, Sistermans, Messchaërt, Jäger, Strathmann-Büttner, van Eweyck, sowie die Damen Welti-Herzog, Strauß de Ahna, Hertha Ritter, Clementine Schönfield-Mayr, Clara Senfft-Pilsach, Emma Hiller, Lula Gmeiner, Emmy Haverlandt und Zerny. Ihrer aller Namen seien hier der goldenen Ehrentafel unserer Chronik um so lieber eingegraben, als die meisten ihrer Kollegen und Kolleginnen sich nach wie vor durch einen „Durchschnitt" in ihren Gesangsprogrammen hervorthun, von dem man nicht recht weiß, was man daran wohl mehr bewundern soll: die geistige Trägheit, oder die künstlerische Gedankenlosigkeit, oder aber den völligen Mangel an Geschmacks-Courage einem p. t. Publikum gegenüber!

Aehnlich anerkennenswert sind im Sinne eines reformierten „dekorativen Geschmackes", in der Ausstattung nämlich ihrer Liederhefte, von den bekannteren deutschen Verlagsfirmen bereits kräftiger, so beherzt als zeitgemäß, vorangeschritten: Breitkopf & Härtel in Leipzig (es gab sich zunächst zwar alles bei ihnen noch etwas linkisch; allmählich haben sie aber doch ihren dekorativen Eigenstyl herausgefunden); Albert Langen in München (dieser natürlich schon energischer); Schuster & Löffler in Berlin und der „Verlag Kreisende Ringe" in Leipzig (vor Allem); ferner H. vom Ende in Köln a. Rhein, Alfred Schmid Nachfolger in München, Schott Söhne in Mainz, Heinrichshofen in Magdeburg, Otto Junne und Max Brockhaus in Leipzig, sowie neuerdings F. Heckel in Mannheim und A. Denecke in Charlottenburg. (Leider noch nicht auch Jos. Aibl, Schuberth & Co., Fr. Kistner, Ad. Fürstner, L. Hoffarth, Challier & Co., E. W. Fritzsch, C. A. Klemm, F. E. C. Leuckart, Rob. Forberg, Ries & Erler, Bote & Bock, Jul. Hainauer u. A. — wiewohl ihnen Allen für das Wagnis der Verlagsübernahme moderner Produktion lebhaftest zu

---

Hugo Wolf, R. Strauß) hier besonders anziehen, oder Mauke's geschmackvollem Einfalle vom „duftenden Lied" seine Hypothese vom vielfarbig beleuchteten, kostümierten und — „kosmetierten" Lied (S. 92ff.) zur Seite stellen wollten.

danken bleibt). Und bewährt haben sich bei diesem Vorstoße, wie auch schon in Frankreich die ersten Kräfte: dort nämlich Steinlen, Grasset, Chéret und dergl. m., so bei uns: Künstler vom Rufe eines Fritz Erler (dieser in erster Linie), sodann auch Fidus, Melchior Lechter, Max Slevogt, Alexander Frenz („Trifolium“: Kompositionen Humperdinck's zu Dichtungen von M. Leiffmann), Walter Caspari, Hermann Vogel — sogar Hans Thoma; auch der Bruder des Komponisten Jos. B. Foerster und die Gattin des dänischen Symphonikers Nielsen, — nicht zu vergessen noch als geniale Besonderheit für sich ein Max Klinger mit seinen ernsten Radierungen: „Brahms-Phantasien“ (über einige von des Komponisten Gesängen), und zwar neben den Breitkopf & Härtel'schen, durch den Stift von Meistern wie Sattler, Thoma, Steinhausen, von Volkmann, Frenz, Rocholl, Böhle, Manfeld, Stoeving, Klotz, Müller-Schönefeld, Dasio, Bantzer u. A. m. geschmückten Volkslied-„Flugblättern“. —

Mit Alledem haben wir freilich nur erst die Außenseite jener modernen Wandlung berührt. Indem wir nun aber das Titelblatt des Umschlages nicht mehr nur betrachten, sondern selbst abzulesen beginnen, stehen wir bereits da, wo die Aeußerlichkeit zum sprechenden Symptom für eine im Innern vorgegangene Umwälzung wird. Oder, vermeidet es etwa die „moderne“ Schule nicht mit Recht mehr und mehr, den abgestandenen und genau genommen ja auch längst nicht mehr zutreffenden Ausdruck: „Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung“ bei ihren Aufschriften anzubringen? Welche zwingenden Veranlassungen liegen da wohl vor — hätten wir es hier nur mit einer wohlfeilen Mode-Erscheinung zu thun? Ich für mein Teil glaube wirklich: nein! Vielmehr, das ältere „Lied“ — nach seinem bewährten und etwas abgegriffenen Formal-Schema A B A — ist in Wirklichkeit ja auch lange schon dem durchkomponierten, je nach poetischer Evolution frei sich auslassenden „Gesange“ gewichen; es ist längst nicht mehr das Lied in seiner organischen Verbindung (oder doch engeren Beziehung) zum geschlossenen Tanz, als „Rondell“ — mit strophischem Versbau oder streng festgehaltenem Refrain, sondern eine individuell sich auslebende, unbehindert subjektiv sich ergehende Lyrik in freierer Gesangsform. Die Lyrik nach allen ihren Richtungen, Empfindungen und Schattierungen hin, als

„spezifische“ (um mit Adolf Bartels zu reden) oder reflektierende, als Urgefühls- und Gelegenheits-, Stimmungs- oder Gedankendichtung spricht sich aus in einer natürlichen Lebensbewegung, die sich nach den Prinzipien psychologischer Entwicklung hier gestaltet und mit den gesteigerten Mitteln fortgeschrittener Technik musiziert. Also, meines Erachtens durchaus richtig und ganz sinngemäß gefaßt: „Gesänge für eine Singstimme und Klavier“, das ja seit Schumann, Franz u. A. längst zum mitredenden Poeten geworden ist, gleich wie die künstlerisch bearbeitete Bilderumrahmung bei Meistern moderner Malerei (Thoma, Klinger, L. von Hofmann 2c.) auch zu einem Bestandteile des Kunstwerks. Denn wohlgemerkt: was hindert denn diese Lyrik, sich auch einmal mit anderen instrumentalen Mitteln, für den besonderen Zweck vielleicht weit angemessener als gerade das Klavier, auszusprechen? In der That haben wir im letzten Jahrzehnt, an interessanten, zumal „modernen“ Zügen zusehends wachsend, Gesangsnummern „für eine Singstimme und Orchester“ bereits mehrfach entstehen sehen (so bei Conrad Ansorge, Friedrich Alexander Pfalzgraf von Hessen, Hermann Bischoff, Peter Gast, Karl Gleitz, Lothar Kempter, Eugen Lindner, Gustav Mahler, Fel. Mottl, K. von Perfall, Rich. Strauß, Fel. Weingartner — begründet im Genre wohl schon durch H. Berlioz und Frz. Liszt). Ja, es ist nicht ausgeblieben, und brauchte auch gar nicht auszubleiben, daß sich da und dort ein entsprechender Vorwurf auch einmal in das Orchestergewand allein kleidete und als poetisches Stimmungsbild oder lyrisches Charakterstück, ganz ohne alle hinzutretende Singstimme, auftrat: wie denn auch obige Gesänge mit Orchester gar nicht selten solche „lyrische Programm-Musik“, verkappte „symphonische Dichtungen“ eben lyrischen (d. h. nicht mehr epischen) Charakters schon gewesen, jedoch von unserer Kritik in der Regel nicht als solche erkannt worden waren.

Wenigstens erscheint es mir als völlig außer Frage, daß dies vor Allem jenes Gebiet ist, welches der ausgezeichnete Max Schillings in durchaus neuer, eigenartiger Diktion durch seine (schon im zweiten Kapitel von uns gestreiften) Orchesterstücke interessant genug — wenn auch natürlich wieder einmal keineswegs unbestritten — anzubauen bestrebt ist. Es wäre das zugleich die Domäne, in deren Beherrschung

auch ein Franzose wie Guy Ropartz zu Nancy (mit „Lamento“ und „Les Landes“) oder, in bescheidenerem Rahmen, Jacques-Dalcroze (mit der „lyrischen Suite“: „Winterabend“) bereits Erfolg geerntet haben, und auf deren Hintergrunde selbst einzelne der symphonischen Orchesterstücke von dem verstorbenen Alexander Ritter (nicht zwar sein „Kaiser Rudolf's Ritt zum Grabe“, wohl aber „Sursum corda“, „Charfreitag und Fronleichnam“) erst so recht verständlich sich abheben dürften. Anderseits kann für mich auch darüber ein Zweifel nicht mehr bestehen, daß bei Mahler die gelegentliche Mischung von Orchestersatz und Gesangsstück oder Chorfinale (vgl. C-moll-Symphonie: „Urlicht“-Solo und Klopstock'sche Schluß-Ode) durchaus noch nicht „symphonische Formlosigkeit“ zu bedeuten braucht, sondern vielleicht ähnlich lyrische, darnach schon weit eher begreifliche, tief-künstlerische Voraussetzungen haben mag; wie denn auf diesem Felde der lyrischen Instrumental-Musik (ich verweise dabei noch auf L. Thuille's „romantische Ouvertüre“ — nach „Theuerdank“, auf Hans Huber's „Sieh', es lacht die Aue“ — nach Boecklin, sowie auf E. Straeßer's Orchester-Phantasie — nach einem Text aus Sudermann's „Drei Reiherfedern“) gerade für moderne Spürgeister sicherlich noch mancherlei dankbare Aufgaben zu lösen und echte, dauernde Ehren einzuheimsen sein werden... Aber wie? Rechnen wir denn symphonische Dichtungen nicht überhaupt zur lyrischen Musik? Was sollten sie wohl sonst anders sein? — Nun, nicht mehr und nicht minder sind sie das, als alle Musik, auch die dramatische, zuletzt ja den Gefühlsinhalt in sich tragen muß. Allerdings aber bin ich doch (gegen Fr. Rösch) der ketzerischen Ansicht, daß es sich bei unseren großen Symphonien seit ihrer mächtigen Ausbildung durch Beethoven vornehmlich um die großen „Epopöen“ der Menschheit, bei den meisten unserer symphonischen Dichtungen wiederum, dem letzten Wesen nach, um Romane und (Selbst-)Biographien in der Musik, im Ganzen also um ein sozusagen episches Formengebiet der Tonkunst handelt, das immerhin von Beethoven selber im Schlußsatz der großen „IX.“ zu Gunsten einer lyrischen Entwicklung vielsagend durchbrochen und seither von Liszt bereits mehrfach verlassen worden ist, aber bei Berlioz, in R. Strauß' „Till Eulenspiegel“ (mit dem erzählenden

Eingangs- und Schlußrefrain „Es war einmal ein Schalk"), „Zarathustra", „Don Quixote", „Heldenleben", selbst bei Smetana, Dvorak u. A. doch deutlich genug als solches auch heraustritt.

Eben dies wollte ich damit nun hervorgehoben haben: daß wir einen Unterschied machen sollen und z. B. bei Schillings wie den oben zuerst Genannten nicht die Romane und Rhapsodien, sondern die Novellen, Skizzen und Stimmungsgemälde der Musik zu suchen haben — gerade darauf kam es mir also besonders an. Indes, wir gehen jetzt noch um einen Schritt weiter und fragen uns: sollen wir denn etwa die Möglichkeit von vorneherein leugnen, daß es hin und wieder auch schüchterne, aber ungemein anregende Versuche von „lyrischer Programm-Musik" auf dem Klavier allein (seit Schumann, Chopin, Jensen's „Hochzeitsmusik" ꝛc. liegt dieses Genre doch am Wege), für Violine und ein Begleitinstrument (vgl. Draeseke's „Szene", op. 69) oder gar einmal für vier Streichinstrumente in „Quartett"-Gestalt (wenn auch natürlich nicht entfernt mehr in der strengen alten Form des „klassischen" Kammerstyles) u. dgl. m. geben kann? Besitzen wir doch seit Beethoven's berühmtem Cis-moll-Quartett, oder z. B. Smetana's „Aus meinem Leben" mancherlei denkwürdige Kompositionen dieser Art, die schon längst auf solche Gedanken hätten bringen können; hat doch in letzterer Form gerade Conrad Ansorge, und zwar in poetischer und thematischer Anlehnung an seinen Gesangs-Cyklus „Vigilien", der musikalischen Welt ein ungemein absonderliches Experiment geliefert, das sich am ehesten durch die dem Gesangstext entnommene programmatische Erläuterung: „Von der schmerzhaften Schönheit" für Unkundige in's richtige Licht rücken ließe. Dennoch läßt sich — nach dem gewagten Versuche, den der „Münchener Hugo Wolf-Verein" Frühjahr 1900 damit gemacht hat — eine Vorführung dieses Streichquartetts mit und neben dem gleichnamigen Gesangs-Cyklus am selben Abend nicht eben anraten. Allzuleicht entsteht bei dieser Art der Wiedergabe der durchaus verfehlte Eindruck einer Gedankenanleihe oder Ideenarmut des Komponisten, so daß man als eine lediglich dürftige Wiederholung desselben Themen-Materiales dann nur mehr ansieht, was doch eine durchaus selbständige Fort- und Ausspinnung der vom Gesangs-Cyklus eben nur erst angeregten poetischen Hauptgedanken wie

seiner poetischen Grundstimmungen war und schon wegen der völlig neuen und eigenartigen Fassung als durchaus beachtenswertes Werk für sich gelten sollte.

Doch, um endlich auch auf unsere derzeitige musikalische Lyrik im eigentlich gesanglichen Sinne, auf das moderne „Lied" als solches zu kommen: selbstverständlich kann ich mich da nicht auf die tausend Einzelheiten dieser nachgerade brennend gewordenen Tagesfrage einlassen. Aber einige Grundlinien der „neuen Seele", welche ihm eingehaucht worden ist, will und darf ich doch noch zu ziehen versuchen, wenn ich dabei auch stark vereinfachen, zusammendrängen und das Allgemeine aus dem Besonderen mehr abstrahieren muß. — Vor Allem wäre nun mit einigem Nachdruck darauf hinzuweisen, daß auch hier der Fortschritt gemäß den klaren Lehren unserer allgemeinen Kulturentwicklung (vom antiken zum romantischen Vorbild bis zum Selbst-Eigenen, von objektiven zu subjektiven Idealen) vor sich gegangen ist, daß natürlich auch in diesem Rahmen das Seitenstück zum Werdegang unserer modernen Kunst und Litteratur nirgends fehlt. Wir haben schon früher gesehen, wie überall ganz derselbe, oder doch ein ähnlicher Weg zurückgelegt ward. In der Poesie: der wichtige Schritt von der metrischen Architektur des wohlgedrechselten Strophengedichts und dem zuletzt spielerisch verschlungenen Reimverse zu den freien ungereimten Rhythmen, zu einer ausdrucksstiefen, dionysisch-drangvollen poetischen Prosa (manchmal auch unvermeidlich zur prosaischen Poesie — doch das thut hier nichts weiter zur Sache, wir brauchen ja nicht gerade das Schlechte zum Vorbilde zu nehmen). In der Malerei sodann vom geschlossenenen Bild, dem „komponierten" Staffelei- und monumentalen Fresko-Gemälde zur zufälligen, aber getreuen „Impression", sowie einer mehr skizzenhaften Studie in Freilicht und Freiluft. In der Architektur endlich statt einem symmetrisch-gegliederten, antik-gebundenen Fassadenwerk das Streben nach individuellem, dem heimischen Boden organisch entwachsendem Baustyl von lokalem Charakter, aufgeführt nach einem „Gleichgewicht der Kräfte" in der Verteilung der Stoff-Massen, mit freiester Konstruktion aus einem inneren Formgesetze heraus. Und so ist denn auch die Musik vom formal-umrankenden Tonspiel mehr und mehr zum beredten Ausdruck inneren wie äußeren Lebens, und ebenso

vom schematischen Strophenlied zum durchkomponierten, mehr psychologisch sich ausathmenden Gesange weitergegangen. Und schließlich können wir sogar drei prägnante Grundmomente dieser musikalischen „neuen Welt" auf unserem lyrischen Gebiete noch aufzeigen, deren feinere Vergleichspunkte zur eben beschriebenen Gesamt-Entwicklung uns kaum entgehen dürften:

1. Der gewonnenen größeren Freizügigkeit im metrischen Element der Poesie entspricht bei der Musik die Auflösung des regelrechten Periodenbaues in die Beweglichkeit freierer Taktgebilde mit ungezwungeneren Rhythmen und reicherem Tempowechsel, selbst innerhalb ein und desselben Tonstückes.

2. Ein Moment der modernen („sezessionistischen") Farbenempfindung ist — wie in der Malerei — so auch in der Tonkunst auf Grund eines sorgfältigeren Studiums der instrumentalen (zumal pianistischen) Klangwirkungen, sowie eines feinfühligen Ausbaues der chromatischen Skala angebrochen — so zwar, daß man cum grano salis wohl sagen könnte: das folgerichtig aus einer Gleichberechtigung der zwölf Halbtöne der Grundskala entwickelte neuere Lied*) verhält sich zum älteren, mehr noch dem diatonischen Wesen folgenden, wie Farbe zu Linie, wie Malerei zu Plastik; in diskreteren Fällen etwa wie die heutige Radierung zum ehemaligen Kupferstich, oder auch nüancenreicher, selbst polychromer Steindruck der Neuzeit zur schlichten Konturenzeichnung der Ludwig Richter-Periode und selbst zur zarten, einfältigeren Aquarelltechnik früherer Malstufen.

3. Die reichere und mannigfaltigere Charakteristik im ornamentalen Beiwerk des pianistischen Instrumentalrahmens läuft ziemlich parallel einer individuelleren Gestaltung der Fassade im Häuserbau. Der Ausstattungsschmuck in schematischen Figurationen mit gebrochenen (Harfen- oder Guitarre-) Akkorden ist auf dem Umwege

---

*) Auch indem er auf die feinen Halbton-Fortschreitungen seiner Melodik hinweist, gliedert Max Graf das Hugo Wolf'sche Lied in diesen Zusammenhang des „Modernen" mit ein (a. a. O. S. 119); weitere, sehr belangreiche und zur Klärung dieser ganzen Frage kaum zu umgehende Beispiele für solch' moderne Regungen in Melodik, Harmonik und auch Rhytmik, selbst bei Wolf— vgl. Heinrich Rietsch: „Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts" (S. 49, 103 ff. und 124).

der Franz'schen Klavierpolyphonie wie der Wagner'schen Themen-Symphonik neuerdings zur motivischen Variation fortgeschritten, und einer bei der Baukunst beobachteten, asymmetrisch-freieren Anlage des Grundstockes von innen heraus geht nun hier deutlich konform eine lebendigere Gliederung der melodischen Phrase nach psychologischen Voraussetzungen — bis zur „unendlichen", je nach Anlaß frei-bewegten oder gehemmt-stockenden Melodie. . . .

Speziell dieses letztere Moment will noch etwas schärfer in's Auge gefaßt sein. Diese Melodie, d. h. die melodische Substanz einer solchen, oft seltsamen, scheinbar recht verwunderlich aus dem thematischen und harmonischen Gefüge herauswachsenden Gesangs-stimme — sie läßt sich freilich nicht immer bequem gleich mit nach Hause nehmen; es ist eine nur zu häufige Erfahrung, daß sie unserem Ohre zunächst ganz und gar nicht eingehen will. Sie braucht aber darum noch lange nicht mechanisch nur aufgesetzt, erst nach-träglich dem Klavierpart hinzukontrapunktiert zu sein. Es gilt viel-mehr nur, sie als ein Lebendig-Organisches, Innerlich-Gewordenes erst einmal aufzusuchen und aus dem großen, dichterischen wie mu-sikalischen Zusammenhange des Ganzen, durch „Einfühlung", als Melodie auch zu erfassen. Und ich kann es beteuern: sie wächst, je tiefer die Stimmung des neuartigen Tonschöpfers, als ein unserem Gefühlswesen ursprünglich Fremdes, dank unserem guten Willen dazu nach und nach auch in uns selbst sich ausbreiten darf — mit der Zeit unseren ganzen inneren Menschen ergreifend und bei öfterem Hören und Dareinversenken in uns schließlich wiederklingend. „Willst den Dichter du verstehen, mußt in Dichters Lande gehen!" sagt ja schon ein altes Wort Goethe's; und „Wie die Resonanz, so das Instrument!" — so plaidiert schlagend eine dänische Schrift-stellerin.

Dennoch bildet nicht nur jene altbekannte Schwierigkeit einer Einverleibung des Ungewohnten, Unerhört-Neuen in unsere träge Natur das Hindernis; es liegt hinter jener allgemeinen Erfahrung mit der modernen Melodik noch ein thatsächliches Element als realer Grund verborgen. Es giebt nämlich überhaupt zwei ganz verschiedene Arten von Melodie. Die eine, früher allenthalben geläufige, entstand architektonisch-plastisch auf der Grund-

lage der einfachen und erweiterten Cadenz, oder aber aus der modulatorisch naheliegenden Sequenz; zudem bildete sie sich im Wesentlichen symmetrisch, mit Parallel-Perioden aus vollkommen gleichteiligen Taktgruppen, in Wiederholung bezw. Ergänzung und Flankierung ihrer Hauptmotive, und schmückte sich überdies mit allerlei sinnfälligen Verzierungen, die sich nach linearen oder graphischen Motiven erfassen ließen: als Kurven, Arabesken, Coloraturen, Floskeln und dergleichen sich nahezu greifbar darstellten. Es war im Ganzen und Großen die Epoche, da die Musik ihre Formensprache den leichter überschaulichen Zeichen eines angenehm-gefälligen Augen-Scheines näherte, daher auch die daraus erwachsene Melodik sich mehr an äußerliche — architekturale, plastische, zeichnerische — Vorbilder anlehnen zu müssen vermeinte. Nun erscheint es aber ohne Weiteres begreiflich, daß damals auch das Gehör der Menschen weit mehr an rasch eingänglicher, leichtverständlicher „Melodie" empfinden mußte als heutzutage, weil gleichsam das „Auge des Ohres" in jenen Voraussetzungen des melodischen Organismus, sagen wir recht anschaulich: aus den „Gesichts"-Punkten jener Melodik — seine natürlichen Merk- und Stützmomente für Auffassung und Gedächtnis zugleich mit erhielt. (Einen ähnlichen psychologischen Vorgang vermögen wir ja auch zu beobachten, wenn wir z. B. ein Gedicht mit harmonischem Versbau und glattem Reimklang, oder selbst Prosa in epigrammatischer Zuspitzung, mit rhetorischer Pointierung, nach Form einer Antithese und dergl., ungleich besser als nackte reine Prosa ohne alle formalen Anhaltspunkte uns einprägen können.) — Anders, ganz anders wieder die neuere, heute tonangebend gewordene, aber darum wie gesagt noch keineswegs geringschätziger zu nehmende „Melodie", welche das Gehör eigentlich erst vom Gesichtssinn völlig freigemacht und sozusagen zum Innen-Organ vertieft, zum „Ohr" schlechthin entwickelt hat. Hier folgt die Tonmuse, nach innen gekehrt, nur mehr den dunkelverborgenen Gesetzen psychischer Eingebung, in selbstherrlicher Entäußerung eines intimen Lebensvorganges. (Und diese Melodik, nebenbei bemerkt, muß sich um so mehr doch beim „Liede" dann in ihrem Elemente fühlen, als sie ja ohnedies gar niemals dem Gleichklang im An- oder Auslaut der Wortsprache, dem Stab- oder End-Reim nämlich, in Wahrheit gerecht zu werden vermochte, sondern

allerhöchstens dem Parallelismus der Versanordnung — durch Wiederholung und Gegenüberstellung gleicher Motivlieder — einigermaßen getreu beizukommen wußte. Ja, fast ließe sich hier der Schluß noch ziehen, daß umgekehrt die freie Durchkomponierung eines in Strophenform angelegten Gedichtes als ästhetisch vergriffen empfunden werden könne, seit man die reimlosen Dichtungen in freien Rhythmen: die „Gedichte in Prosa", kennen gelernt habe.) Hier also lauscht unsere Muse auf die von innen nach außen drängenden Offenbarungen; hier entsteht auf dem Grunde des scheinbar willkürlichen und wahllosen „Auf und Ab" einer geheimen Gemütsbewegung und deren feinnerviger, peripherischer Gefühlsregungen die besondere Rhetorik einer freien, natürlich ablaufenden Seelenstimmung. Und hierzu greift denn eine charakteristische und dabei wandelbare Melodik Platz, von der es wirklich nicht anders mehr heißen kann als: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nie erjagen!" — Wobei ich für meine Person dem geneigten Leser gegenüber mich nur noch mit dem anderen Worte bescheiden salvieren möchte: „Nicht, daß ich es etwa schon Alles vollauf ergriffen hätte; ich jage ihm aber nach, es zu ergreifen!"

Folgt diese Melodie in ihrer Wiedergabe eines größeren Satzgebildes überdies noch genauer sprachgesanglich — d. h. nicht nur quantitierend, sondern auch accentuierend — der korrekten Hebung und Senkung des Wortausdruckes, der lebendigen Phrase wie den Pausen des natürlichen Atems, dem beredten Spiel der körperlichen Geberde wie dem mitreißenden Zuge echten Temperamentes: dann nur um so besser für sie, denn desto eindrucksvoller und unmittelbarer überzeugend wird sich ihre tiefere Seelenmitteilung so auch geben. Was sie uns aber bringt und wie sie es bringt, es ist dann weder „freieste rhetorische Improvisation" noch „melodische Formlosigkeit", weder „sezessionistische Farbenschwelgerei" noch „phantastischer Ueberschwang"; es braucht nicht „impotentes Lallen" und nicht „dunkle Unverständlichkeit", auch nicht „musikalische Unlogik" bis zum Unfug oder Unsinn zu sein, und ist zudem weder „epigrammatischer" oder „deklamatorischer", noch auch „melodramatischer" oder vollends gar „rhapsodischer" Styl — wie das unsere im Ablehnen so findige Kritik nämlich wieder herausgeklügelt hat, die damit die avancierende Jungkunst modernen Bewußtseins in ihrem frischen Laufe wohl

meinte aufhalten zu können und demnächst wahrscheinlich einmal den Anschluß endgiltig versäumt haben wird. Sondern es wird Keines von Alledem sein und gelegentlich auch wieder Alles zusammen genommen sein dürfen: nämlich eben jenes Unverstanden-Neue, für welches Wort und Begriff nach und nach erst sorgfältig auszuprägen wäre, — jenes blendende Licht, von dem es heißt und immerdar heißen wird: „Und die Finsternis hat es nicht begriffen!“ — Zweifellos wird nach solchen Vorpostengefechten einmal „Das Ganze halt!“ und nach all' dem Geplänkel wieder zum „Sammeln“ geblasen werden; mag — wenn die Zeit erst erfüllet ist — diesen unvermeidlichen Vorarbeiten und notwendigen Versuchen im Technischen alsbald die große alfresco-Kunst der neuen Ideen, die wir gewiß Alle erwarten und herbeisehnen, wieder folgen. Und siehe, dieses neue Himmelreich scheint bereits nahe herbeigekommen! Wenn nicht alle Zeichen trügen, so steht es in den neuerdings sich mehrenden, ganz auffälligen Bestrebungen, zu cyklischen Formen fortzuschreiten, unmittelbar schon vor der Thür — jener Strömung, die auf dem Boden der Malerei, z. B. in der wachsenden Neigung zum „Triptychon“, im Bereiche der Dichtkunst mit dem „geschlossenen Drama“, gleichfalls ihre bedeutsamen Vorboten bereits vorausgeschickt haben dürfte. Das ästhetische Bedürfnis nach umfassenderen Formen, nach abgerundeter Größe und gesammelter Kraft, nach dauergründiger Vertiefung wie anhaltender Grundstimmung — zuversichtlich wird es, im Gegensatz zum prickelnden Reize der flüchtigen Skizze und des lediglich anregenden Augen-Blicks, im gesunden Menschen ganz unausrottbar bleiben; und so wird auch ein gewisses Etwas im geheimen Innern des Künstlers, eine Art von „letzter Instanz“ seiner Phantasie, immer wieder zu einem Zusammenfassen im Ganzen, zu einer sich aufraffenden Steigerung seiner Kräfte bis zum monumentalen Gepräge hinan, doch drängen. So aber wird dann, und zwar selbst im bescheideneren Revier der musikalischen Lyrik, die centrifugale Thätigkeit durch eine centripetale Richtung auch wieder abgelöst werden, dem Decentralisieren alsbald ein Anlauf zu Centralisierung und Concentrierung folgen. Und in solcher „cyklischen“ Tendenz sehen wir eben bereits den vielsagenden Ansatz zu einer neuen, bedeutsamen „Synthese“ auf höherer Stufe.

Den lyrischen Gesangs-„Cyklus" — ihn kennen wir zwar seit Schubert, Schumann, Jensen, Brahms, Cornelius, Ritter, Brückler gar wohl, und wir wußten ihn auch von jeher zu schätzen. Es bleibt indessen hervorzuheben, daß diese Gattung neuestens — nicht zuletzt auf Grund modernster Technik: nämlich in leitmotivischer, das Ganze wirklich erst zusammenschließender Einheit, wie deklamatorischer Freiheit und sprachmelodischer Prägnanz — völlig frische Physiognomie, weil neuen Inhalt und demgemäß auch zeitgemäße Ausgestaltung erhalten hat. Vorgeschattet ward diese Entfaltung freilich ganz schüchtern schon durch die thematische Reminiscenz am Schlusse von Schumann's „Frauen-Liebe und -Leben" (in dem lyrischen Klavier-Nachspiel zum Cyklus). Und es berührt, wie wenn durch solche ästhetische Abrundung und Vollendung nun auch bei unseren Neueren der mit dem Strophen-Liede seinerzeit verlorengegangene Rundbau und Kuppel-Abschluß auf anderem Wege neuerdings wiedergewonnen werden sollte. Hans Sommer mit seinem interessanten „Eliland-Cyklus" und Conrad Ansorge mit den Przybyszewski'schen „Vigilien" oder dem Cyklus „Waller im Schnee" (nach Stefan George) haben hier den undankbaren Pionierdienst tapfer auf sich genommen und zumal hat der Letztere, mit jenen beiden Werken, durchaus Beachtenswertes der musikalischen Welt von heute bescheert. Höchstens ließe sich mit diesem über die Auswahl der Texte gerade zu seinen „Cyklen" noch rechten, welche Mancher wohl wie ein förmliches „Programm der Décadence" empfunden haben mag. Wir unsererseits kennen zufällig des Komponisten kraftvolle Eigenart und glauben daher zu wissen, daß ihn das Heikle und Komplizierte an der Aufgabe ihrer Vertonung, als formales Element wie als ästhetische Studie, nur eben besonders gereizt hat. Es war zuversichtlich so etwas wie das „Concentrieren der lyrischen Grundstimmung", das „Comprimieren auf den kleinsten Raum", was ihn dabei als tonkünstlerisches, tondichterisches Problem anzog. Uns also braucht darob noch lange nicht um seine zukünftige Entwicklung bange zu werden.

Im Gegenteil! Da er sogar derjenige ist, der mir für die weitere Gestaltung der Dinge viel zu verheißen und zumal eben im „cyklischen" Rahmen Wertvolles anzukündigen scheint, sei es mir gestattet, mit einer Würdigung seiner Persönlichkeit hier meine Unter-

suchungen abzuschließen. Zwar spricht man zuweilen davon, daß Gg. Stolzenberg die bekannte Arno Holz'sche Methode einer „Vertikalaxen-Poesie" (die nicht selten Gefahr läuft, in einen — Holz-Weg auszumünden) bis in die Musik hinein nun sogar nutzbar zu machen gewußt habe. Sodann weist man wohl auch einmal darauf hin, wie der allzu früh verstorbene Ernst Tiesler als Liederkomponist den modernen Landschaftsmaler nicht verleugne, der er vor dem einläßlicheren Befassen mit der Tonkunst ja gewesen. Jedoch findet sich Einzelnes davon, wenn nicht eine Mischung von diesem Allen, bei weiterem Nachforschen wohl auch schon in verschiedenen Werken anderer unserer Zeitgenossen. Eines aber steht für mein Urteil unbedingt fest: suchen und sehen wir nach den Spitzen der zukunftsreichen Entwicklung auf diesem fruchttreibenden Boden, so stellen sich zuletzt Richard Strauß und Conrad Ansorge als die beiden derzeitigen Rufer im Streite heraus, als die Führer und Häuptlinge zweier, ästhetisch nahezu entgegengesetzter Heerlager — in solchem heißen Bemühen nämlich und ernsten Ringen um das Spezifisch-Moderne der musikalischen Lyrik: Beide, nach ihrem künstlerischen Verhältnisse zu einander, fast schon „Gegenfüßler" zu nennen.*) Gleichwohl aber erkennen wir doch auch wieder ein diese Zwei gemeinsam Umschließendes, das wir mit dem Schlagworte „Naturalismus" schlankweg hier bezeichnen können; nur, daß sich bei Ersterem die Vorliebe unwillkürlich mehr auf die äußere Natur (die natura naturata) und deren scharfe Charakteristik hinlenken wird, während sie bei Letzterem zuversichtlich auf die innere (die natura naturans) und ihr sensitiveres Erfassen gerichtet erscheint. Dafür aber auch giebt sich dort gelegentlich das Körperliche, völlig nackt gleichsam, in natürlichster Ungebundenheit rücksichtslos preis, während sich hier wie in unberührter Keuschheit die Seele selber, unbelauscht nur, bloßzulegen scheint; erleben wir dort einen beliebigen Naturausschnitt als frische, kecke „Impression" mit sicherer Stift-

*) Ich wünschte wirklich, Conrad Ansorge führte sein Vorhaben bald einmal aus: „Die sieben Siegel" d. h. das „Ja- und Amen-Lied" aus dem „Zarathustra", mit dem Refrain: „Denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!", als lyrisches Orchesterstück mit Gesang herauszugeben, um dieses sein „Antipodentum" recht deutlich ad oculos demonstrieren zu können und den geistigen Unterschied zwischen ihnen Beiden künstlerisch völlig klar zu machen.

führung hingeworfen, eine Stimmungs-Landschaft, ein Gelegenheitsgedicht als realistische Illustration und konkrete Verpersönlichung gegeben, einen launigen Einfall als flottes Epigramm gepackt — wo uns hier wieder ein Bild tief durchträumt erscheint und wir „okkultistische" Phänomene eines rätselvollen Innenwesens, gleichsam mit visionärer Kunde von stillen Herzenssehnsuchten, auftauchen zu sehen vermeinen; hier uns eine Blüte poetisch-inniger Vertiefung berauscht, voll zartesten Werdeduftes in geheimnisvoller Ent-hüllung all' des unausgesprochen-unsagbaren „Zwischen den Zeilen". Hat man doch Conrad Ansorge den „Maeterlinck des Liedes" schon geheißen!

Immerhin bleibt gerade dieser Ausdruck noch gar zu leicht mißverständlich und irreführend, zumal unser Komponist, dessen eigenstes Herrscherreich allerdings die Innen-Hemisphäre des Mikrokosmos (= Makrokosmos) ist, gelegentlich auch recht kraftvoll auszulegen und sehr wohl einmal „exoterisch" sich zu geben versteht: ich erinnere nur an sein wirksames „Schenk ein!" oder das hymnisch-stolze „Mein Stern". Aber — gerne zugegeben, daß solche Ergehungen bei ihm die seltenen Ausnahmen bilden, so scheint einstweilen nur das Eine sicher festzustehen: daß Ansorge dem „objektiveren" Tone Hugo Wolf's gegenüber eine „subjektivere" Note herausstellt; sowie, daß dem „drastischen Charakteristiker" Richard Strauß in ihm der „spezifische Lyriker" gegenübergetreten ist. So wird man denn seiner Art zuversichtlich auch am besten gerecht werden, wenn man sich anhaltend vergegenwärtigt, wie er gegenüber der „Evolution" doch mehr die „Intuition" der modernen Psyche in seiner Kunst vertritt. Und geradezu programmatische Bedeutung für seine ganze Schaffensweise gewinnen hier die kurzen, von ihm selbst auch einmal komponirten Verse Alfred Mombert's:

> Schlafend trägt man mich in mein Heimatland.
> Ferne komm ich her,
> Ueber Gipfel, über Schlünde,
> Ueber ein dunkles Meer —
> In mein Heimatland.

Es ist das „dunkel-nächt'ge Land" einer Seelen-Heimat, jenes weite stille „Reich der Nacht", das uns krampflösend umfängt, wenn wir — wund vom (ver)blendenden Scheine der Außenwelt —

unsere Augen einmal schließen und über die Gipfel und Schründe des Alltagslebens und seiner Leiden, müde und zerschlagen, in den tiefen Schacht unseres eigenen Innern, wie in einen Urschoß heimkehrend, hinabsteigen. Mit einem Wort: ein anderes

„Laß der Sonne Glanz verschwinden,
Wenn es in der Seele tagt,
Wir im eignen Herzen finden,
Was die ganze Welt versagt! . . .“

sozusagen in modernerer Fassung. Stimmungswelten und Seelenträume also — Einkehr! Ueberdies das technische Verfahren dabei häufig mehr leicht „antuschend“, als voll ausführend, mit viel „artistischer“ Ueberlegenheit im andeutenden Gestalten, und bei feinfühligster Ausdrucks-Nüance Alles wie in einer „schwebenden“ Temperatur gehalten — so daß es für das nachschaffende und nachempfindende Gefühl des Hörers zumeist schon heißen darf: „Wer nie die zaubervollen Nächte an seinem Innern sinnend saß“ — der kennt euch nicht, ihr heimlichen Schächte, die ihr im ätherischen Klang da so rein und lauter nach außen dringt und, wie stammelnd, gleichsam scheu nach neuen Weisen ringt!

Und es mag zudem den gewiegteren Kenner auch erfreuen, wahrzunehmen, wie namentlich in dieser Art und Weise ganz unvermerkt das Beste vom Kerne der „Liszt-Schule“ (deren eigentümliche Sondernote in dem Voll-Akkord des großen „Konzertes“ bisher eigentlich noch gefehlt hatte) für die musikalische Lyrik nun heraufgekommen und fruchtbringend geworden ist. Denn unmittelbar leuchtet ein, daß zumal der symbolistischen Tendenz, gewissen mystischen Grundneigungen unserer modernen Litteraturströmung, auf dem Wege der transcendentalen Ekstatik, jener spirituellen Erhebung, religiösen Inbrunst und artistischen Vornehmheit eines Franz Liszt (oder allenfalls auch auf Grund des feingestimmten harmonischen Aesthetizismus einer zartgesinnten Poeten-Natur wie Peter Cornelius) weit besser sich beikommen läßt, als das z. B. auf der Berlioz'schen oder Wagner'schen Basis gelänge. Mag aber der eine Teil geistigen Stammboden und formale Vorstufe bei Diesen, der andere seine künstlerischen Nährväter und seine ästhetischen Vorfrüchte in Jenen erblicken, mögen beide wieder ihre Quellen, eigentlichen Ahnen und

Vorbilder getrost in Schumann suchen und womöglich noch weiter hinauf, auf Schubert (seine besonders erleuchteten Momente, zumal im durchkomponierten Liede!) zurückführen: modernen Inhalt haben und bringen beide organische Fortbildungen heute in gleicher Weise — übereinstimmend mit den zwei lebendig sich ergänzenden lyrischen Hauptrichtungen unserer zeitgenössischen Poesie . . . .

Und nun unterbreite ich ganz unmaßgeblichst einen jovialen Vorschlag: Man eröffne alsbald einen wohlorganisierten Sturm auf unsere Musikalienhandlungen und fordere mit energischer Selbstverständlichkeit die von mir hier namhaft gemachten ca. 100 modernen Liederkomponisten bezw. deren „bekanntere Gesänge“ aus — da wird man sich ja gleich selber davon überzeugen können, wie „modern“, d. h. diesmal in welchem Grade unvorhanden und nicht vorrätig, diese (fast Alle zusammen) bisher noch sind. „Das sogenannte moderne Lied kann mir gestohlen werden!“ meinte ein sehr renommierter Musikalienhändler Norddeutschlands, als ich vor einiger Zeit in seinen Laden einbrach, um mich zur spezielleren Vorbereitung auf dieses Thema mit entsprechendem Material zu versehen und — dazu so gut wie gar nichts bei ihm vorzufinden. Nein, das muß wirklich durchaus anders werden, giebt's auf dieser schlimmen Erden um und um noch eine Spur von — Kunst- und Musik-Publikum! Wir wissen ja, das „Angebot“ richtet sich nach der „Nachfrage“ — und beileibe nicht umgekehrt.

Ich bin zu Ende. — In Frankreich drüben veranstaltet man bekanntlich, wo es die geistige Einführung in demnächst zur Vorführung gelangende neuartige Kunstwerke oder Dichter-Persönlichkeiten gilt, besondere Zusammenkünfte ästhetischer Cirkel mit eigenen Vorträgen zur Sache, denen man dort die vornehme Bezeichnung „conférences“ beilegt. Auch bei uns in Deutschland hat man — „modern“ wahrscheinlich wieder einmal mit „modisch“ verwechselnd — diese ausländisch-fremdartige Gepflogenheit mannigfach bereits nachzuäffen versucht. Wir jedoch wollen „hie allerwege gut deutsch“ bleiben, und ich sonderlich möchte gar zu gerne rein und unverfälscht bajuwarisch mich zum Schlusse noch ausdrücken, just eben nach meiner Art, wie mir der Schnabel gewachsen ist. Sagen wir also kurz und bündig einfach: „Auf eine Auseinandersetzung war

es hier abgesehen über die Einheit der modernen wie aller Kunst — auf eine gründliche Auseinandersetzung, die hoffentlich in der Folge auch zu einer recht nachhaltigen Verständigung über diesen Punkt und dieses Thema nun führen wird!" Unserer Betrachtung aber haben wir unausgesetzt zu Grunde gelegt den Text, welcher sich aufgezeichnet findet in dem unvergänglichen „Faust"-Evangelium unseres großen Goethe, woselbst er im I. Teil, 1. Akt und 1. Szene also lautet:

„Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem Andern wirkt und lebt!"



Druck von J. E. Preuß, Berlin SW., Kommandantenstr. 14.



Allgemeine Musik-Zeitung

